MAURICIO MOLHO

CERVANTES: RAÍCES FOLKLÓRICAS

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS, 243

MAURICIO MOLHO

CERVANTES: RAÍCES FOLKLÓRICAS

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

© MAURICIO MOLHO, 1976.

EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 81, Madrid. España.

Depósito Legal: M. 15719 - 1976.

ISBN 84-249-0683-7. Rústica.
ISBN 84-249-0684-5. Tela.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1976. — 4559.

ADVERTENCIA LIMINAR

El presente libro comprende tres estudios, dos de ellos sobre problemas específicamente cervantinos.

El primero, *La noción de popular en literatura* (*dominio español*), es una ponencia en un Coloquio que organizó en la Casa Velázquez de Madrid (abril de 1973) nuestro amigo François Chevalier. Aunque nada en nuestros trabajos anteriores nos predestinaba a tal tema, nos pareció tan importante, a condición de plantear el problema de raíz, que aceptamos la cordial invitación del Director y de los becarios de la Casa.

A diferencia de los que, pasando por alto todo intento de definición, dan el concepto de «popular» por claro y definido, hemos sentado premisas, principios y criterios, ateniéndonos a ellos con todo rigor en la formulación de una *teoría.* Aceptamos que se nos tache de rígido, pero no de inconsecuente. Además cada uno es libre de negar nuestras premisas, a condición de proponer otras dotadas de una eficacia explicativa igual o superior.

Los temas cervantinos —que reproducen con leves variantes nuestra enseñanza en la Universidad de París-Sorbona durante los cursos 1973-1974 y 1974-1975— son ensayos

y aplicaciones de la teoría; de donde derivan directamente, implicando sus premisas.

No dejan, sin embargo, de explicitar, con el ilustrativo análisis de casos singulares, un elemento decisivo, que en la ponencia madrileña no había podido desarrollarse con la debida extensión, a saber, que las imagos y complejos que por su mismo poder catártico plasman en su textura los objetos «populares» son indisociables de la misma condición socioeconómica del pueblo, de modo que en cada objeto su psicogénesis y su sociogénesis no son sino dos vertientes, inevitablemente solidarias, de una misma entidad significante. Análogo, aunque menos aparente y con variantes específicas, es el estatuto de los objetos «cultos». Sociocrítica y psicocrítica no se excluyen, pues, sino que se fundamentan recíproca y dialécticamente. Dos son los escollos que debe evitar el analista. El primero es el eclecticismo. El segundo es reducir su objeto a una única dimensión (sociológica, por ejemplo, o psicológica), negándole la pluridimensionalidad que le ha de conferir su auténtico estatuto en una antropología total de la literatura.

MAURICIO MOLHO

París, 12 de enero de 1976.

I

LA NOCIÓN DE "POPULAR" EN LITERATURA

LA NOCIÓN DE «POPULAR» EN LITERATURA

> En lo que toca a la producción intelectual, queda claro que las grandes creaciones del pensamiento, los descubrimientos capitales y las soluciones decisivas de los más graves problemas, no pueden resultar sino del trabajo individual, realizado en la soledad y el recogimiento. Sin embargo, también el alma colectiva es capaz de creación espiritual, según nos lo prueban la lengua, los cantos populares, el folklore, etc. Además, es preciso saber si —y en qué medida— el pensador o el poeta trabajan verdaderamente aislados, si nada le deben a la masa, si no le toman prestados los materiales de sus creaciones para darles expresión consciente y forma acabada.
>
> SIGMUND FREUD

El primer quehacer de la reflexión ante un tema como «la noción de popular en literatura» es clarificar el problema, tomando una posición inequívoca sobre la debatida y rebatida noción de «popular». En mis lecturas —y el ser forastero en el tema me confiere cierta libertad—, he podido ver que reina en este terreno un confusionismo teórico muy

perjudicial a la comprensión del fenómeno, incluso en los que más ahincadamente se han dedicado a la investigación folklórica. Pienso, entre otros, en el gran Patrice Coirault, cuyos últimos trabajos reflejaban una angustiosa indecisión sobre la naturaleza de la creación popular.

Yo siempre he reivindicado para mí el derecho al error. En nombre de ese derecho, voy a correr el riesgo de definir mi posición respecto al problema de la creación «popular». Me limitaré a lo que suele llamarse «literatura» —y por «literatura» entiendo un objeto u obra de arte cuyo material de elaboración es el lenguaje—, aunque no se me oculta que la literatura no es sino una materialización entre otras muchas posibilidades del arte popular, y que en ciertos casos (la canción, por ejemplo) es indisociable de la música. Pero, aun cuando no se considere más que la literatura, ¡qué campo más extenso abarca el concepto! Poesía, y de diversos tipos (poesía lírica, poesía narrativa, romancero), cuentos, cuentecillos e historietas, proverbios y refranes, etc. ¿Qué tienen en común tantos y tan diversos objetos?

Ante esta multiplicidad de géneros y tipos, que ya es confusionista en sí, el pensamiento moderno se siente, por así decirlo, asendereado, tanto más cuanto que el investigador o el teórico se halla, por su misma personalidad, muy alejado de las condiciones en que, al parecer, surge y se desarrolla la literatura popular.

El investigador es una persona culta que, con razón o sin ella, se percibe responsable de su actividad intelectual creadora: escribe libros o artículos, los firma, marcándolos con el sello de su individualidad, los entrega a revistas o editoriales que los difunden, divulgando así a miles de ejemplares el resultado de un acto personalísimo que el investigador reivindica como suyo, sin darse siempre certera cuenta de que en su acto, por personalizado que le parezca,

intervienen factores no personales decisivos (como son su condición social, su formación, su cultura), amén de factores personales no menos decisivos que casi siempre permanecen para él definitivamente ocultos.

Sin embargo, aunque las condiciones y circunstancias de la creación «culta» son más oscuras y problemáticas de lo que generalmente se cree, no deja de ser lícito reducirlas al gesto responsabilizador y decisivo de quien escribe y, escribiendo, se asume a sí mismo, o sea: asume en su nombre y persona todo lo que su actuación de escritor implica a la vez de deliberado y de oculto, de consciente y de inconsciente.

En estas condiciones, no será de extrañar que, desde fines del siglo pasado, se haya abierto paso entre los estudiosos una poderosa tendencia a reducir toda clase de creación literaria o poética a las condiciones que son las suyas personales, haciéndoseles incomprensible que puedan surgir objetos (poemas, cuentos, refranes) que no hayan pasado por el filtro de algún *yo*, sea cual fuere su grado de determinación o de indeterminación. La idea de una creación colectiva, en que el *yo* desempeñaría un papel muy otro, convirtiéndose de hecho, por el acto mismo de la creación, en una especie de *no-yo*, esa idea se les presenta como un verdadero escándalo lógico, que se ha de atajar cuanto antes y como sea. De ahí la desconfianza, e incluso la hostilidad, que suscita en muchos —no en todos— la *Volkstheorie* que desarrollaron en el siglo XIX los intelectuales románticos alemanes.

La originalidad de la *Volkstheorie*, o mejor dicho su *postulado*, es que la colectividad —el *Volk* o *pueblo*— es, en el caso de la literatura popular, la *emisora* del mensaje, siendo también la *receptora* del mismo. Así se instituye una especie de circuito o círculo en virtud del cual el pueblo

crea y recepciona lo creado, recibiéndolo en el acto mismo de crearlo, siendo así que la creación-recepción confiere al objeto una movilidad, o sea una aptitud a transformarse, a re-crearse, que algunos estudiosos han llamado la «tradicionalidad». Es más: si interfiere en el circuito algún objeto de distinta procedencia (o sea un objeto emitido por la civilización «culta»), al recepcionarse en el ámbito de la literatura «popular» ya penetra en él con vocación a transformarse, a re-crearse, convirtiéndose en presa de una «tradicionalidad» hondamente operadora. Lo cual, si es verdad, significaría que ha de contar menos en el análisis la procedencia del objeto heterogéneo que su homogeneización —su «folklorización», según la terminología de Coirault[1]—, que lo convierte en algo que no era, por disolución del *yo* responsable que originariamente lo asumió.

El punto de vista que por ahora pretendo desarrollar no es precisamente diacrónico: se funda en consideraciones de estructura. El objeto, sea cual sea, se ha de analizar en su relación de solidaridad con los elementos que forman parte de la serie en que se integra, desligándose de una serie antecedente en que desempeñaba, por análoga solidaridad, una función muy otra y por consiguiente incomparable. Una vez planteado el problema en estos términos, será preciso reintroducir después la historia, sabiendo a qué atenernos sobre el fenómeno estructural en que actúa. En otros términos, me parece cosa inevitable que se distinga entre dos conceptibilidades de un mismo objeto. Sea, pues, un objeto, que supongo pertenece originariamente a lo que suele llamarse «literatura culta», ocupando incluso en dicha literatura una posición más o menos marginal: este objeto, al

---

[1] Cf. P. Coirault, *Notre chanson folklorique*, París, 1942, págs. 169 y sig., 214 y sig. y 349 y sig.

entrar en el círculo de la «literatura popular», se solidariza *ipso facto* con la serie abierta de los objetos que integran dicha «literatura popular», y funciona en la serie de adopción con arreglo a las condiciones de creación, re-creación y transformación que afectan a los objetos de dicha serie. Así que se ha de analizar como tal, o sea: en la nueva perspectiva que se abre a su devenir, lo cual no empece para que se le estudie, por otra parte, en su relación a la literatura «culta». Pero siempre el analista ha de saber en qué posición se coloca respecto del objeto que examina, so pena de incurrir en graves errores confusionistas.

Para llevar a cabo su tarea, ha de disponer de criterios eficaces, susceptibles de resistir a todas las modificaciones que sobre la marcha se les imponga.

Por ahora —o sea: provisionalmente— me propongo a mí mismo los criterios siguientes que, funcionando juntos, permiten definir con exactitud lo que es una «literatura popular»:

A) La literatura «popular», en nuestra civilización, es una literatura *oral*, que no sale de la oralidad. En cuanto se imprime, en recolecciones de diversos tipos, se cristaliza, y cristalizándose, entra en un circuito que no es su circuito de origen. Desde luego no excluyo el caso de que pueda volver a su circuito originario, descristalizándose, o sea en las condiciones teóricas que acabo de evocar.

Obsérvese además que la impresión de la literatura «popular» oral puede realizarse de muy diversos modos. Puede resultar de una iniciativa científica: un investigador se propone recoger —pongamos por caso— todos los cuentos vivos en una determinada región, o todos los cuentos relativos a una determinada temática. Es el caso más favorable, pues la recolección se propone abarcar, en el campo

que se ha asignado el investigador, una totalidad de objetos. Mucho más delicado es el problema que plantean las recolecciones aparentemente arbitrarias (digo aparentemente porque de hecho no lo son). ¿A qué criterios responde la selección? Implica, desde luego, motivaciones que no son estrictamente «populares»; el que elige, decidiendo, por motivos que generalmente él mismo desconoce, activar o reactivar esto y no esto otro, opera a la manera de un cedazo o filtro que sólo deja pasar determinados objetos o aspectos de un mismo objeto. El fenómeno, que es inevitable, merece estudiarse detenidamente. Voy a tomar un ejemplo concreto, con el que nos han familiarizado los trabajos de Monsieur Maxime Chevalier: el de las historietas y cuentecillos [2]. Una gran cantidad de cuentecillos que corrían en la España del siglo de oro nos son conocidos por varias colecciones (las de Timoneda, de Melchor de Santa Cruz, de Garibay, etc.) o por citas que de ellos se hacen en relatos (la *Vida de Guzmán de Alfarache* o la *Pícara Justina*) o comedias. Lo único que podemos decir, ante tan importante material —cuya recolección con sus múltiples variantes esperamos todos—, es que nos hallamos en presencia de las historietas que en un momento dado, y por motivos que aún no sabemos, han interesado a los representantes —escritores y lectores— de la literatura española «culta». En otros términos, esas historietas son, gracias a la recolección e impresión que las sustrae a su ámbito originario, vestigios de un continente desaparecido, del que, por tanto, nos presentan una imagen incompleta y, por incompleta, deformada. Apasionante será, si algún día puede llevarse a cabo, el análisis de la deformación.

---

[2] Cf. Maxime Chevalier, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Talence, 1971; y Madrid, Gredos, 1975.

B) Otro criterio de identificación, ligado al precedente, es la *transformabilidad*. Un texto de literatura popular oral es por definición móvil. Su movilidad no es absoluta, o sea anárquica o gratuita. Se inscribe, según los géneros, dentro de un juego de tendencias más o menos imperativas. Un buen ejemplo de ello es el romancero «tradicional», con sus infinitas variantes, de las que cada una tiene su significación propia. Lo mismo pasa con las historietas, de las que antes hablamos. M. Maxime Chevalier, en su citado trabajo (pág. 5), analiza un caso curioso: es el cuento de la gran señora viuda que firma sus cartas, con una grandilocuencia propia de su condición social, «la triste doña Fulana». Habiendo escrito en semejante estilo a un personaje subalterno, que en el *Libro de Chistes* de Pinedo es un capellán, y en Melchor de Santa Cruz y Lope de Vega un labrador, recibe una respuesta mimética: el labrador o el capellán contestan con la ridícula firma de «El triste Garci Escudero» o «El triste Pero García». ¿Qué significa la variante *capellán-labrador*? ¿De dónde procede? ¿En qué ambientes tiende a recalcarse la subalternidad de cierta clase de clérigos? Y más generalmente, ¿qué significa, con su curiosa variante, la historieta? ¿Cuál es la intención de la burla? ¿Es que hay una sola intención, o varias intenciones posibles, según las lecturas? Con el problema de la eventual multiplicidad de intelecciones de una misma historieta, llegamos a plantear la existencia de una *transformabilidad* más honda que la del mismo texto significante: la transformabilidad del *significado*, según los ámbitos en que la historieta circula [3].

[3] En todo este párrafo hemos utilizado el término de *transformabilidad*, que preferimos al de «tradicionalidad» consagrado por Menéndez Pidal en sus trabajos sobre el romancero hispánico. La «tradición» es una variable temporal que desempeña en la literatura popular su

C) Conviene abordar ahora un tercer criterio, que es el fundamental. La oralidad y la transformabilidad sólo atañen a las condiciones en que se manifiesta, en su fluencia viva, la literatura «popular». Pero esa fluencia ¿de dónde emana? Lo siento mucho: no tengo más que una respuesta. *La literatura popular emana del pueblo.* El pueblo es el emisor y receptor de su propio mensaje. Una literatura frente a la cual el pueblo se encontraría en posición de receptor y no de emisor, no sería —y de hecho no es— literatura popular: es más bien, pues existe, literatura *popularizada* e incluso *populista.* Tengo perfecta conciencia del radicalismo de mi posición, y no se me oculta que puede llegar a parecer escandalosa, o por lo menos chocante. Definir la literatura popular mediante la noción de «público popular» o «literatura de consumo popular», o sea enunciar la equivalencia: literatura popular = literatura de la que el pueblo es el receptor, que a él se dirige para que la acepte y la asimile, es en mi opinión introducir en el problema un confusionismo peligrosísimo, confusionismo que además tiene en la historia moral de nuestra civilización su significación propia y que debería analizarse.

Entiendo, pues, por literatura popular una literatura que nace y se desarrolla en el pueblo: una literatura de la que el pueblo es el creador; el pueblo, o sea, según la exacta definición de Antonio Gramsci, de la que no me aparto en mi análisis: «el conjunto de los grupos *subalter-*

---

función propia: la literatura popular, en efecto, hunde sus raíces en el tiempo, perpetuando, hasta toparse con el límite de su extinción, superestructuras correlativas de estructuras ultrapasadas y abolidas. Sus raíces temporales preservan los objetos «populares» —mientras existe, por mínima que sea, la condición suficiente de su supervivencia— contra la acción, a la vez constructora y destructora, de la transformabilidad.

nos e *instrumentales* existentes en cualquier sociedad»[4]. La literatura popular es, pues, la del pueblo, subalterno e instrumental, frente a la literatura culta que, en todas sus manifestaciones, tiende a definirse como la del grupo hegemónico.

Síguese de ahí un carácter esencial de la literatura popular y que nunca se ha recalcado suficientemente. Este carácter, sobre el que me ha llamado repetidas veces la atención mi colega y fiel amigo Marc Soriano —uno de los mejores especialistas que hay ahora en Francia de literatura popular y de sus interferencias con la literatura culta y hegemónica[5]—, ese carácter radical de la literatura popular, que emana del pueblo y del trabajo del pueblo, es que es esencialmente *funcional.*

Su función radica en la misma función del pueblo, que es el trabajo. La literatura popular —canción, romance, cuento, historieta, etc.— ritma (o mejor dicho, ritmaba) la actividad trabajadora, y correlativamente el descanso, de las masas laboriosas: canciones de siega o de siembra, canciones de marcha, canciones de marineros o de soldados, cuentos que hasta hace poco, según indica Paul Delarue (*Le Conte populaire français*, I, París, 1957, pág. 61), los cesteros de la Grande Brière narraban para ritmar las horas de su trabajo sedentario y monótono; cuentos y canciones que distraen en las largas veladas del invierno, o incluso durante las pausas de un trabajo duro. El folklorista canadiense Luc Lacourcière señaló a Delarue que hace unos

---

[4] Cf. A. Gramsci, *Osservazioni sul folclore*, in *Letterature e vita nazionale*, pág. 215.

[5] Cf. Marc Soriano, *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, París, 1968, y especialmente el capítulo conclusivo *La notion de «populaire»*, págs. 479-491.

años, en la provincia de Québec, los capataces procuraban contratar obreros que supieran contar historias y cantar para distraer a los compañeros mientras descansaban de la tala de árboles o de las obras de la carretera.

Como el trabajo es el núcleo de la actividad popular, la literatura del pueblo se organiza en torno a él: a partir del trabajo, o sea de la condición popular, irradian los temas: la vida, la muerte, el amor, la fe, la ambición, la fortuna y el infortunio, el fracaso, la revancha, los mitos de la vida colectiva, el quehacer de la nación, la gloria militar o, al contrario, la derrota, etc. Todos estos temas y otros muchos se desarrollan en la creación de los humildes.

Una función conexa de la literatura popular, presente tanto en la canción como en la literatura de historietas, es la que permite a un determinado grupo o corporación afirmar su personalidad colectiva. Las personalidades sociales pueden definirse positivamente o negativamente: así las historietas de vizcaínos o de portugueses, o las de labradores. Analícense las quince historietas de labradores que recoge Melchor de Santa Cruz en su *Floresta española*: unas destacan la inteligencia y honradez del labrador, otras, al contrario, su cuquería, otras evocan su relación adversativa al hidalgo o al escudero, sin que pueda saberse a ciencia cierta si el que queda bien parado es el labrador o su interlocutor. Muy características a este respecto son las historietas judías que aduce Freud en su libro sobre el chiste (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905), y que circulaban en los ambientes judíos de Austria a fines del siglo pasado: historietas en que el judío se satiriza a sí mismo, plantándose con sus defectos nacionales, sus anhelos y su cómica dignidad ante la colectividad no judía.

Patrice Coirault recuerda en una de sus obras (*Formation de nos chansons folkloriques,* Fascículo III)[6] una canción francesa que a mediados del siglo XIX se solía designar como «la chanson des cordonniers». El folklorista Victor Smith quiso informarse más al pormenor e interrogó al obrero que la cantaba. Parece que éste le contestó: «Ce n'est point la chanson des cordonniers, c'est la chanson de tout le monde», y Coirault comenta: «c'est à dire, probablement, de tout le monde ouvrier. Il faut tenir en effet pour certain qu'une chanson quelconque de notre répertoire oral traditionnel est une chanson de tout le monde populaire», o sea: es la canción de todos, canción con la que se identifican los zapateros, singularizándose por su mediación en la personalidad colectiva.

Otro caso ejemplar de literatura popular funcional es el romance viejo, del que Menéndez Pidal ha mostrado y demostrado mil veces que era esencialmente un poema alusivo y noticioso. Dar noticia es una función. El romancero nace y vive tan ligado a los acontecimientos, a miles de acontecimientos imprevisibles que lo recuerdan (surge entonces a la memoria en forma de alusión) y a los que se aplica, prolongando su función noticiosa en función evocativa, casi profética.

Nada he dicho hasta ahora de la paremiología popular: literatura de refranes y proverbios en que se condensa el saber ético colectivo. Pero no parece que ésta sea su función fundamental. En la tradición popular oral, el proverbio no es sino un ornamento del discurso en que se integra. Los buenos «habladores», los elocuentes del pueblo son los que saben ornamentar su discurso con retahilas de proverbios, según lo muestra el folklorista Pertev Boratav en un

[6] Citado por William Lemit, *Le folklore et nous,* París, 1956, pág. 56.

importante artículo sobre una colección de proverbios turcos[7]. Recuérdense las controversias de don Quijote y Sancho Panza sobre el manejo del refrán. Sancho se inscribe en la auténtica tradición popular al citar los refranes en serie, o sea: series de refranes, que se atraen unos a otros en virtud de una técnica que recuerda la de las autoridades concordantes en la predicación medieval. Ésta es, según Pertev Boratav, la marca de una verdadera elegancia funcional con arreglo a los cánones de la retórica popular. Don Quijote, en cambio, representa otra tradición: la tradición culta en que el proverbio no tiene más objeto que la edificación moral. Así es como un refrán o proverbio, sea cual fuere su origen, llega a desempeñar dos funciones radicalmente distintas según el discurso en que se inserta. Decir que la conversación culta española del siglo de oro debía estar empedrada de refranes sacados de la tradición popular, según se desprende de la literatura dialogada, no significa nada mientras no se analice la función del refrán tanto en la retórica del pueblo como en la retórica culta. El examen del *Quijote* desde ese punto de vista podría ser de gran provecho.

D) Un cuarto y último criterio de definición de la literatura popular —además de la oralidad, de la transformabilidad y de su carácter marcadamente funcional— podría ser el anonimato. El término es peligroso: la literatura culta presenta producciones anónimas (el *Lazarillo de Tormes* por ejemplo), y puede ocurrir que un objeto auténticamente popular se tope en su transcurso con un individuo que se lo atribuya más o menos legítimamente. Pienso, por

[7] Cf. Pertev Boratav, *Quatre-vingt quinze proverbes turcs du XV^e siècle restés inédits*, en *Oriens*, VII, 1954.

ejemplo, en el caso del famoso Jacques-François-Joseph Hayez «maître mulquinier», o sea tejedor, y empleado del montepío de Valenciennes, que nos ha dejado un «chansonnier» de canciones populares —efectivamente populares— que declara ser obras suyas, cosa que acepta Patrice Coirault, que fue el descubridor de Hayez. Hemos de volver más adelante sobre este punto.

A la noción de anonimato, que es ambigua y confusionista, es preferible la de impersonalidad. Anónima o no, la creación popular (de hecho es anónima en una abrumadora mayoría de casos) es esencialmente *impersonal*, pues impersonal es el talento del artista popular. La literatura popular no lleva el sello de nadie, y por tanto es de todos: de todos emana a través de las múltiples voces del pueblo. Ésta es en su prístina nitidez, la *Volkstheorie*, que de todas las teorías que de la creación popular se han elaborado es la más satisfactoria, porque se halla corroborada por todos los criterios tangibles que pueden asignarse a los productos literarios del pueblo.

Ya he dicho que si se enfoca desde el punto de vista del creador culto, que es el nuestro, la *Volkstheorie* constituye una proposición escandalosa totalmente extraña a nuestros hábitos mentales. Es más: un creador culto no puede concebirse a sí mismo como tomando parte, a título de voz disolviéndose en el coro, en un acto de creación popular y colectiva. De ahí que algunos estudiosos hayan intentado definir una zona intermedia entre lo popular y lo culto, un terreno de simbiosis donde nacerían producciones callejeras, infracultas: literatura populista o popularizable, de «colportage» o de «cordel», susceptible de proporcionar a la creación popular una materia prima susceptible de transformarse en el molde de la «tradicionalidad». La hipótesis es altamente tranquilizadora —«securizante»—,

pues nos ahorra el escándalo de una producción que, desde nuestro enfoque inevitablemente «positivista», tiene todos los caracteres de la producción *ex nihilo*, de una múltiple generación espontánea. La idea es propiamente repelente: ¿cómo aceptar, en un caso único, el de la literatura popular, esa generación espontánea surgiendo en la colectividad analfabeta? ¿Es verdaderamente único el caso? ¿No se da nada parecido en otros campos de la actividad mental humana?

Permítaseme dar entrada aquí al lingüista que fundamentalmente soy.

Un lenguaje es, como la literatura popular (aunque en otro plano), una creación —una invención— mental colectiva: el producto de la colaboración de un grupo, y en condiciones tales que es imposible atribuir la invención de dicho lenguaje —o sea: de un determinado sistema lingüístico (el español, el francés, el inglés, etc.)— a nadie más que al grupo utilizador.

Creo que estamos ante una potente analogía, que merece analizarse con cierta detención.

La analogía se establece hasta en el detalle. Como la creación popular, la creación lingüística (y por creación lingüística entiendo la institución de un nuevo sistema) es estrictamente *oral*. La innovación sistemática en el lenguaje es, al principio por lo menos (aunque en menor grado), algo inestable y *transformable*, como la creación popular. Por fin señalaré que tanto la creación lingüística como la creación literaria colectiva generadora de la literatura popular son procesos *ocultos*, que se sustraen a la observación, y sólo se manifiestan tardíamente en forma de un *resultado* asequible a partir del momento, más o menos aleatorio, en que se cristaliza en forma escrita. En ambos casos, la escritura es un testigo inesperado de una operación crea-

dora oculta y ultrapasada. Podría proseguir el paralelo, lo que me llevaría a consideraciones apasionantes, pero excesivas en su alcance.

¿En qué condiciones se instituye un sistema lingüístico? Pongamos, para entendernos mejor, algunos casos concretos. Existe en latín un verbo *habere*, verbo de posesión, que funciona como verbo pleno. A partir de los siglos VI-VII se le ve funcionar en condiciones muy otras, prefigurando el auxiliar *haber - avoir - avere* de nuestros idiomas romances, con lo cual se manifiesta, por solidaridad sistemática, una importante modificación del sistema verbal: se renuncia a la oposición latina: *infectum/perfectum*, en beneficio de una oposición innovada: verbo inmanente (en forma simple) / verbo trascendente (en forma auxiliada). Otro ejemplo: el latín dispone de una declinación nominal de cinco casos. Este sistema se derrumba, dejando paso a una sistemática nueva exclusivamente fundada en la oposición: caso no-preposicional / caso preposicional. Tercer ejemplo: las lenguas románicas inventan un instrumento mental de alta precisión, el artículo, que no existía en latín, y lo fabrican a partir de algo que no era artículo, sino un demostrativo, al que se impone un tratamiento morfológico, fónico y sintáctico que no era el suyo originario.

Todas esas innovaciones, y otras muchas, ¿cómo se dieron en la colectividad de los hablantes? Teóricamente puede sentarse el principio que, en un momento dado, un determinado individuo, del que nada sabemos, llegó a tratar el verbo *haber* o el demostrativo *ille*, en un acto expresivo, como hasta entonces no se les solía tratar, modificándolos en su tenor propio en vista de hacerlos más adecuados a su inédita intención. ¿Quién era ese individuo, cuya efectiva existencia se postula en virtud de una inevitable exigencia teórica? ¿A qué capa social pertenecía? ¿Qué edad tenía?

¿En qué condiciones realizó la ínfima modificación llamada a desarrollarse, estabilizándose como tal, en un importante cambio lingüístico? A estas preguntas nadie podrá dar una contestación certera. Lo que sí sabemos es que la innovación partiendo de un individuo (y, ¿cómo no?, el acto de hablar es individual), se extiende más o menos rápidamente a la colectividad toda. ¿Por qué? La única solución viable de este problema, ineludible en sí, consiste en instituir una conceptibilidad no-individualista del individuo innovador. En otros términos, el individuo innovador da inscientemente con una innovación que todos los individuos que integran la colectividad inquirían, cada uno en su hábito lingüístico propio, lo cual significa que el invento o innovación individual no es sino la emergencia, a través de *un* elemento del grupo, de un problema de representación que se planteaba al grupo todo. El individuo no inventa como individuo, sino como exponente del grupo, que inventa como colectividad, realizando aleatoriamente la invención en uno de sus miembros.

Lo que acabo de descubrir no es sino un caso de lo que la psicosociología moderna ha llamado *dinámica de grupos.* La institución de un sistema lingüístico innovador es inevitablemente el producto de una dinámica de grupo, que funciona más o menos como acabo de exponer en una descripción que peca desde luego por excesivamente esquemática. El «grupo lingüístico» podría caracterizarse, en la teoría dinámica, por rasgos peculiares y específicos: es un grupo extenso, mentalmente sano y cohesivo, es decir motivado por una comunidad de intereses mentales[8]. Un len-

[8] Podrían enumerarse los rasgos distintivos que confieren al grupo lingüístico su radical originalidad: es un grupo natural, y no convencional, que en modo alguno es congregable. Constituye además un

guaje construido —o sea: el lenguaje que resulta del trabajo colectivo— es esencialmente una *convergencia*. Si no dominara la *convergencia* sobre las *divergencias* no habría comunidad lingüística. De ahí que una tendencia acusadísima de la dinámica colectiva constructora de la lengua es que el grupo acepta lo que le exalta, de lo cual resulta que la innovación realizada por un miembro, en tanto que miembro del grupo, se acepte y se extienda más o menos rápidamente, pues todos, reconociéndose en la innovación, se identifican con el promotor anónimo.

Ahora bien: el modelo de creación colectiva operante en el lenguaje es, *mutatis mutandis*, el que rige en la creación de objetos literarios populares, mediante los cuales un grupo o determinados grupos se expresan y comunican. En otros términos, la creación popular es otro caso de la dinámica de grupos. Es más: si frente a la literatura popular no se acepta la hipótesis teórica que propongo —o sea: una dinámica de grupo en ejercicio—, el que la rechace deberá elaborar una teoría de la innovación lingüística y explicarnos cómo concibe la construcción de un sistema inédito a partir de iniciativas individuales que se consideren como tales, o sea: deberá elaborar una teoría lingüística individualista que salve los derechos del individuo frente a la colectividad. No creo que los problemas sean disociables [9], y, desde luego, ni en un caso ni en otro, cabe transferir la explicación al concepto derrotista de aleatoriedad.

---

caso-límite, pues es un grupo sin líder, y no obstante perfectamente vertebrado por las exigencias de un común quehacer lingüístico erigido en condición previa de toda comunicación.

[9] No debe considerarse como coincidencia o casualidad que Wilhelm Grimm, que fue el inventor de la *Volkstheorie*, haya tomado una parte activa en la teorización de una gramática comparada de las lenguas indo-europeas.

Conviene marcar ahora, después de las analogías, las diferencias que separan la creación lingüística de la creación literaria popular.

La colectividad lingüística es más extensa que la colectividad popular, pues abarca al pueblo *stricto sensu*, es decir a las masas subalternas e instrumentales, y también a los grupos hegemónicos. La unificación es tal que en el lenguaje, si se le considera como sistema, desaparecen las nociones de hegemonía y subalternidad. De ahí que hayan fracasado todos los intentos de explicar el lenguaje como una «superestructura» en el sentido marxista de la palabra. Lo que sí es superestructura en el lenguaje es lo que en él refleja la variabilidad de una civilización social: el vocabulario en sus capas más superficiales. A esas variaciones de superficie, el sistema lingüístico —o sea: la morfología mental y física, y la sintaxis que de ella se deriva— permanece indiferente. Un lenguaje, pues, es el exponente de una colectividad extensa hondamente unificada en sus disparidades. En cambio, en el caso de la literatura popular la colectividad creadora es reducida: grupos aislados de masas laboriosas que la creación popular tiende a unificar por una comunidad de condiciones e intereses.

El sistema lingüístico es previo a la comunicación: sin sistema lingüístico, no hay comunicación. La literatura popular es una comunicación efectiva cuyo núcleo es el trabajo. Un corolario de la observación que procede es que el lenguaje se desinteresa del trabajo, o sea de las peculiares condiciones de existencia de tal o cual grupo.

En el grupo popular, el individuo creador por el que el grupo emerge a la conciencia de sí se caracteriza por un tipo especial de talento, que es el talento de la impersonalidad. Lo que equivale a decir que el grupo crea a través de un acto expresivo que corresponde íntimamente a su

manera de pensar y sentir la propia experiencia vital. En contadísimos casos el nombre de algún artista popular ha llegado hasta nosotros. Así aquel Jacques-François-Joseph Hayez, que en un cancionero manuscrito de vacilante ortografía se atribuye la paternidad de una serie de canciones populares. Coirault creyó ver en Hayez un perfecto representante de la zona intermedia entre lo popular y lo culto, de esa zona mental que podría reducir la escandalosa contradicción de una creación *ex nihilo*. Pero es muy discutible la hipótesis, pues alguna que otra canción del *Chansonnier Hayez* aparece impresa en colecciones anteriores al manuscrito [10]. El problema desaparece con la hipótesis del creador impersonal: Hayez fue un hombre del pueblo, subalterno e instrumental, que vivió y sintió con el pueblo, asumiendo a través de su impersonalidad las inquietudes, alegrías y tristezas colectivas. Por un Hayez, ¡cuántos miles de desconocidos! Una extraña casualidad hace que Hayez nos haya legado su nombre: tiene nombre *de facto*, pero es un anónimo *de jure*.

El análisis que aquí presento de la noción de «popular» podrá parecer excesivamente rígido: por lo menos no es confusionista.

Se desprende de dicho análisis que en nuestras civilizaciones conviven y se conllevan dos literaturas que, sin ser antagónicas, son radicalmente alógenas: cada una tiene su propio circuito, su modo peculiar de existir y de desarrollarse, incluso en los casos en que el material temático pertenece indiscriminadamente a las dos —sin contar que

[10] Es el caso de *L'ivrogne et le pénitent* que se imprime en 1744 y aparece en el cancionero de Hayez, que es de 1772-1778. Véase el análisis, exposición y discusión del problema en H. Davenson, *Le livre des chansons ou Introduction à la chanson populaire française*, Neuchatel, 1944, págs. 75 y sig.

los objetos pueden pasar de un circuito al otro por un intercambio fundado en un cambio radical de solidaridad y de signo. La literatura culta, hegemónica, implica una creación individualista, plenamente asumida por un individuo que se hace responsable de lo que va creando, por más tópico, trivial y banal que sea el objeto de su creación. Frente a la literatura culta, la literatura popular es productora de objetos *orales, inestables, y transformables, funcionales* (su función radica en el trabajo), *impersonales y colectivos.* El creador es la colectividad, disolviéndose el individuo en el acto mismo de la creación.

Un corolario de la hipótesis teórica que expongo, y que no tiene más interés que el de aclarar y simplificar el inextricable confusionismo de los hechos, es que no puede considerarse como «popular» el extenso sector de la literatura infraculta escrita de cara al pueblo: la literatura de cordel no es «popular», sino popularizada, popularista o populista. Tiene todas las características de la literatura culta: es escrita, estable en sí (como todo lo impreso), sin función específica en la actividad del trabajo, y creada por individuos responsables de su creación. Esa inmensa literatura de cordel, que empezamos a conocer gracias a la erudición de Julio Caro Baroja [11], es esencialmente en España —como la literatura de «colportage» en Francia— una literatura de evasión destinada a divertir y tranquilizar los grupos mayoritarios de una sociedad dominada y alienada. Romances, cuentos y novelas, derivadas o no de los ciclos caballerescos de antaño y de leyendas nacionales, construyen y presentan la imagen mítica de un «superman», de un superhombre soñado e inexistente, para que el pueblo se refugie en un

[11] Cf. Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, 1969, 442 págs.

pasado novelero y utópico. Con la utopía alterna la más escandalosa actualidad: crímenes horribles, inmundas fechorías, que fomentan la indignación y fortalecen el conformismo ético. Los relatos de criminales y bandoleros no son sino la eficaz recuperación moral de los más secretos anhelos de revancha, convertidos en sueños inofensivos. Uno de los temas más reveladores es el del bandido generoso, que roba a los ricos para dar a los pobres: el tema tiene amplia ilustración literaria tanto en la producción culta como en la literatura de cordel [12]. Siento no ser folklorista: me interesaría saber cómo se presenta el tema en la auténtica producción popular, si es que en ella existe, para ver si la mítica figura del bandido generoso descubre la imagen latente de una revancha del pobre, o si, por el contrario, emana de una habilidosa construcción cuya finalidad sería tranquilizar al pobre para que no se tome la justicia por su mano, ya que existe un superhombre soñado susceptible de restablecer por su generoso crimen una igualdad más justiciera.

Hay que añadir que la literatura española de cordel, si se juzga por lo que de ella aduce J. Caro Baroja en su gran libro sobre el tema, es muy análoga, en cuanto a su contenido de significación, a la literatura francesa de «colportage», a la que el historiador Robert Mandrou ha consagrado un inteligentísimo estudio: *De la culture populaire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* (París, 1964). Los librillos de la *Bibliothèque Bleue,* dice Mandrou, «ont pu constituer, dans la réalité, un frein, un obstacle à la prise de conscience des conditions sociales et politiques auxquelles étaient soumis les milieux populaires», y concluye: «culture populaire, certes elle est bien, dans le cas présent

[12] Cf. J. Caro Baroja, *op. cit.*, págs. 360 y sig.

(el de la literatura de «colportage») une forme d'aliénation» (*op. cit.*, pág. 163).

Quisiera señalar un último equívoco que conviene disipar. Quien se empeñe, a pesar de todo, en considerar la literatura como «popular», porque popular era su público, podría objetarnos que su intérprete y difundidor, el ciego de feria, pertenecía al pueblo como sus clientes y a los que recitaba y vendía los pliegos. Esa idea, si se formulase, equivaldría a conceptualizar la noción de «pueblo», dándole un sentido excesivamente lato y que convendría precisar. *Pueblo* es, como dijimos (y no nos apartamos de esa escueta definición), la masa *subalterna e instrumental* de la nación. El ciego, si es a veces subalterno, no forma parte de la colectividad instrumental: es un exógeno, profesional de la fiesta y que vive de ella, vendiendo su mercancía, y aun puede llegar, como el ciego que recuerda Nombela y Tabares en sus memorias, a convertirse «en un editor que se entendía con los vendedores de romances de toda España», o sea: en un auténtico jefe de empresa [13].

He hablado demasiado. Terminaré diciendo que, a la vista de lo que ocurre en la literatura española del siglo de oro, nada me parece más peligroso y equívoco que el seguir afirmando sin más ni más que tal o cual obra se inspira en la tradición popular, aunque en muchísimos casos sea verdad; pero, al entrar en la obra culta, lo popular cambia de signo, se «despopulariza», no conservando del acervo común original más que una especie de recuerdo alusivo. El escritor culto recoge historietas, proverbios o cuentos con arreglo a cierta finalidad, que es la suya, operando en la tradición popular una selección significativa.

---

[13] Sobre Nombela y el ciego «capitalista» de la calle de los Estudios, cf. J. Caro Baroja, *op. cit.*, págs. 55-56.

Ejemplar es el caso del Anónimo de 1554 que para componer la *Vida de Lazarillo de Tormes* no reúne las historietas al azar de los temas, sino que las elige y orienta hacia su propósito, que no es ni puede ser el de la creación popular. La primera tarea del investigador será, pues, el análisis de los criterios de selección.

La coexistencia de las dos literaturas, la culta y la popular, permite toda clase de interferencias. Pero si interfieren, no se confunden jamás. De ahí nace una estética fundada en la relación antagónica de las dos tradiciones. De esa estética da testimonio la letrilla, que toma por tema-estribillo una copla o seguidilla popular, y le añade una glosa culta. Las dos literaturas se contraponen, pues, en un contraste vivido, que, además de su valor estético, tiene una profunda significación sociológica. Pero —y séame permitido terminar con esta última— existe una literatura que nuestros escritores del siglo de oro rechazan con agria energía: es la infraliteratura popularista, la de los ciegos y de sus pliegos de cordel, que a un Lope de Vega tan aferrado a la auténtica literatura popular [14] le parece cosa ridícula y repelente.

Si mi hipótesis teórica permite dar cuenta de este último fenómeno, muy revelador, me tendré por ampliamente satisfecho.

Madrid, 20 de marzo de 1973.

MAURICE MOLHO
(Université de Paris-Sorbonne)

[14] Sobre este punto, cf. J. Caro Baroja, *op. cit.*, págs. 51-54.

II

EL "RETABLO DE LAS MARAVILLAS"

PREAMBULO

El entremés del *Retablo de las Maravillas* pertenece conjuntamente a dos literaturas: la literatura culta y la literatura popular, que en aquel entonces coexistían en un mismo espacio cultural. La última convivencia de esas dos literaturas en la Europa de Cervantes no hace sino perpetuar un estado de cosas que se remonta a los orígenes de nuestra civilización literaria y que tradicionalmente ha favorecido toda clase de interferencias, hasta que una revolución intelectual, que es muy difícil no identificar con la promoción del moderno racionalismo (esa hipótesis es por lo menos la más plausible de las que se nos presentan), acabe por desterrar de la literatura culta toda vivencia o rebrote de la colateral tradición folklórico-popular. El divorcio puede darse por definitivamente realizado al finalizar el siglo XVII.

No podía ser sino múltiple y compleja la relación que se establecía en la España de los Habsburgos entre una literatura popular, todavía viva y pujante en su tradición, y una literatura culta hondamente innovadora en su general afán de definir formas inéditas de pensar y de significar. Las dos literaturas se interferían, pues, en condiciones variables,

dando lugar en el texto culto a un discurso por lo general ambiguo en que el folklore recuperado por el artista podrá llegar en ciertos casos extremos a la radical subversión de su función original, transformándose en un agresivo requisitorio antipopular: así es cómo los elementos folklóricos que obran en la *Vida del Buscón* significan tanto el anhelo de liberación y desquite propio de los ritos carnavalescos como el desprecio de Quevedo por ese mismo anhelo [1].

Tal ambigüedad resulta de la conjunción en el texto de una materia folklórica incorporada y del tratamiento «desfolklorizante» a la que la somete el artista culto, agente de la «desfolklorización».

El concepto de «desfolklorización», del que aquí se echa mano, es complementario del de «folklorización» antaño forjado por P. Coirault [2], y que designa la operación por la que un objeto perteneciente a la literatura culta pasa a la masa de los objetos literarios que viven y perviven en el mundo múltiple de la literatura folklórica. Una representación teórica suficiente, pues, de ese contraste de dos literaturas que se interfieren, ya por folklorización, ya por desfolklorización, podría ser la de dos circuitos de producción, hablando en términos de economía: el uno es el circuito *P* de la literatura folklórica; el otro, el circuito *C* de la literatura culta; circuitos cerrados que sin embargo comunican, o, mejor dicho, admiten que los objetos que en ellos circulan transiten del uno al otro.

En un trabajo anterior recogido en el presente volumen, hemos intentado un proyecto de teorización de esos dos circuitos, formalizando en lo posible una descripción del

---

[1] Véase E. Cros, *L'Aristocrate et le Carnaval des Gueux*, en *Etude sur le «Buscón» de Quevedo*, Montpellier, 1975.

[2] P. Coirault, *Notre chanson folklorique*, París, 1942, págs. 169 y siguientes.

circuito ***P*** mediante la adecuada calificación de los objetos que tienen en él su definición.

Sin aducir aquí detalles que el lector hallará en su lugar, séanos permitido recordar dos principios generales que nunca han de perderse de vista en la aplicación y manejo de la teoría.

El primero es que el contraste de los dos circuitos es esencialmente operatorio y se funda no en el *consumo*, sino en la *producción* de los objetos literarios. Por literatura popular no ha de entenderse literatura de consumo popular, sino de creación popular, por oposición a la literatura culta, de creación culta. De ahí que nuestra noción de «literatura popular» coincida con la que formularon los románticos alemanes inventores de la *Volkstheorie*: el pueblo, emisor y receptor de su propio mensaje, crea un circuito de producción intelectual que de él emana y en él tiene su fin y su principio. Lo cual ofrece además la ventaja de conferir a la teoría una imprescindible base socioeconómica: el pueblo, entendido en sentido estricto, designa, según la rigurosa definición de Antonio Gramsci, «el conjunto de los grupos subalternos e instrumentales que obran en cualquier sociedad», es decir, los que, ocupando estratos sociales inferiores (= subalternidad), son también los que producen con su trabajo, manipulando los instrumentos de la producción (= instrumentalidad).

Un segundo principio que merece recordarse es que nuestro intento de teoría es una aprehensión rigurosamente *formalista* de la literatura popular: las propiedades del circuito ***P*** instituyen una caracterización formal, generalizante, de los objetos que en él existen, y que en ninguna manera procuramos definir por su singular contenido sustancial. Una consecuencia de ello es que la literatura popular se define mal y aleatoriamente por sus temas. En rigor no hay

tema que sea específicamente popular; los temas literarios son en sí entes disponibles, aptos a suscitarse y a circular en ambos circuitos. De ahí que un mismo elemento temático pueda ser objeto en su circuito de adopción de una pluralidad de lecturas, según prevalezca una significación *P* de claro abolengo popular o una significación *C* caracterizadamente culta: la especularidad del espectáculo vedado en el *Retablo de las Maravillas* hunde sus raíces en la tradición folklórica, lo que no impide que pueda (o deba) leerse también como una fiesta barroca de la simetría y de la ilusión.

El tránsito de *P* a *C* de un mismo tema por desfolklorización no deja, pues, de alterar sensiblemente su significación. Al desfolklorizarse —en efecto— el objeto *P* anula su función propia, que es la de significar la condición subalterna e instrumental del pueblo; no hay objeto *P* que no aporte una imagen de esa condición, una representación del mundo y del hombre fundada en la vida del trabajo. Esa representación se marca tanto en la temática superficial de los objetos como en su temática profunda, a la cual se accede mediante una progresión analítica que conduce a un núcleo radical: el de las fantasías inconscientes y decisivas que son del dominio de la metapsicología.

Un claro ejemplo de lo que es en su función total un objeto *P* es el cuento folklórico de donde procede el *Retablo de las Maravillas*. Sin entrar aquí en un análisis detallado, que ha de intervenir en su oportuno lugar, merece señalarse desde ahora que en su doble tradición nuestro cuento es un cuento de oficiales artesanos, pintores o tejedores, en el que se realiza, gracias a un hábil embuste, el sueño de todo obrero: ganar dinero sin trabajar, a expensas de la inocencia y de la credulidad ajenas. Pero ese tema, que en su trama refleja la condición instrumental de la colectividad

popular, comporta en su trasfondo una discusión del quién es quién y por qué, discusión que resulta ser, con achaque de burla, una acerada crítica del estatuto de subalternidad. Ahora bien, en una estructura social que funda la jerarquía en la sangre y el linaje, el poner la subalternidad en tela de juicio es plantear el problema de la legitimidad no sólo en sus vivencias socio-familiares, sino con todas las implicaciones metapsicológicas que emanan del conflicto filio-parental.

Al pasar a *C* el objeto pierde su función originaria. La literatura *C*, en efecto, no procede del pueblo, sino que expresa una representación del mundo y del hombre, que corresponde a la de los grupos hegemónicos. Sin embargo, el tránsito desfolklorizador no se opera solo: el agente es un artista que, por una razón cualquiera, ha elegido el tema, procediendo a la reelaboración del objeto dentro de su propio circuito. Los motivos de tal elección suelen ser múltiples. Los más oscuros, y por tanto los de más difícil sondaje, son los puramente personales, los que llevan al artista a escoger *tal* objeto *P* y no tal otro. Es evidente, en efecto, que su elección no puede ser puramente casual, que responde a exigencias inconscientes, a imperativos secretos en los que entran sus relaciones con sus semejantes desde la infancia, su condición familiar y social, su experiencia de la vida, sus preocupaciones éticas y religiosas, sus inquietudes estéticas, sus curiosidades literarias, sus presentimientos y sus ambiciones, etc. En una palabra, toda una antropología del yo creador que viene a plasmarse en el objeto condicionando su significación.

Entre las motivaciones que han guiado al artista, conviene destacar sus relaciones con los grupos hegemónicos para los que ha reelaborado desfolklorizándolo el tema popular. El artista no pertenece forzosamente a las clases

dominantes, y tal era el caso de Cervantes. Pero es un intelectual, y como tal participa en la organización de la cultura [3].

El estatuto del intelectual adolece por lo común de ambigüedad. Por un lado cumple una función que, en casos privilegiados, como el de los grandes escritores o pensadores, es la de formular la ideología del grupo dominante, ganando el consentimiento «espontáneo» de la colectividad a su dirección, y polemizando contra los adversarios del exterior. Ni que decir tiene que esas actuaciones del intelectual más que interesadas le son necesarias; si no produjera el lenguaje de su propio circuito se condenaría al silencio o a una incomprensión esterilizadora, pues no hay producción intelectual sin una posible comunicación, la cual requiere un discurso comunicable, que para serlo necesita un mínimo de elementos comunes al autor del mensaje y a su destinatario.

Pero además de forjador o vehiculador de la ideología dominante, el intelectual es el depositario del legado cultural acumulado por los intelectuales de los siglos pasados, y que tiene por misión transmitir, perpetuar y renovar. Ahora bien, esa cultura tradicional, de la que el intelectual emana, que se le impone y que él impone a los demás, es vectora de valores universales, indiferentes a las condiciones efímeras y particulares en las que fundan su dominación los grupos hegemónicos. De ahí que el legado cultural sea desmistificador y crítico, y que el intelectual, desgarrado entre las exigencias del propio ámbito y las del mensaje universal y profético que su vocación le inspira, viva una experiencia agónica y equívoca, que produce un discurso plural y aun contradictorio.

[3] A. Gramsci, *La formazione degli Intellettuali*, trad. esp., en *Cultura y Literatura*, Barcelona, Península, 1972.

El objeto que crea el intelectual, si se trata de un artista creador, puede no suscitarse directamente en el circuito *C*, o, al contrario, provenir del circuito *P*, atraído a la literatura culta por el intelectual que lo recupera con una finalidad que no era la suya primitiva. El fenómeno constituye de hecho una auténtica captación y perversión de *P*, cuya funcionalidad es ahora desviada y acaparada en beneficio de unos grupos que no son los que lo han creado y lo difunden, sino los que, representando intereses exactamente opuestos a los del pueblo, han podido ganar a su hegemonía al intelectual desfolklorizador. Así, pues, la desfolklorización no es sino otro modo de anexión que, esta vez, en lugar de ejercerse sobre un individuo (el intelectual), se ejerce sobre un objeto cultural.

En efecto, si el objeto *P* era funcional en su propio circuito, no deja de serlo ahora también en el circuito *C*, que es el de su anexión, pero con una función muy otra. Esa nueva función es la que le confiere el intelectual; función múltiple, pues si por un lado el objeto anexionado refleja una concepción del mundo y de los hombres esencialmente compatible con la dirección impresa al organismo social por los grupos dominantes, por otro lado se presta a la misión desmistificadora y crítica con la cual el intelectual reafirma los valores universales de su cultura.

En otros términos, la ambigüedad funcional del objeto responde a su naturaleza ambigua de ente folklórico traspasado a la literatura culta; el recuerdo latente en *C* de las funciones específicas de *P* y, en particular, la discusión de los fundamentos morales de la subalternidad popular, son argumentos críticos que, encubiertos bajo una retórica adecuada, se amalgaman a los presupuestos justificadores del orden vigente, desmistificándolos en nombre de un principio ético de alcance general que los contradice.

Además el intelectual, si, como en nuestro caso, es un gran artista, es un hombre cuya experiencia creadora se halla en íntima conexión con las latencias más profundas de la vida. Por ellas accede, en condiciones muy difíciles de definir —¿conscientemente?, ¿inconscientemente?— a las capas de significación más ocultas en la funcionalidad propia del objeto *P*: aquellas que, aunque concretamente vinculadas a la vida del trabajo, emanan de una temática profunda donde operan las más hondas pulsiones y las más activas fantasías. A ese nivel el artista descubre una problemática humana universal, que es la que sabe utilizar, sacando partido de la potencialidad oculta en su objeto, para formular el discurso universalizante propio de su condición. Esta función es, en general, la que ha desempeñado el intelectual Cervantes respecto del objeto *P* del que ha extraído el *Retablo de las Maravillas*, y antes que él todos los intelectuales que han procedido, cada uno según su estilo y con finalidad distinta, a la desfolklorización de ese mismo objeto.

Téngase en cuenta que, además, el objeto, sea el que sea, era exclusivamente oral en su circuito de origen y que, por tanto, no nos es conocido sino a través de versiones escritas que son otras tantas desfolklorizaciones, la mayor parte obra de artistas cultos. Cada uno de esos artistas, asomados al circuito *P*, dan testimonio de un estado de entre la serie abierta, no-finita de alteraciones y transformaciones que comporta en su vida folklórica el objeto. Es sabido, en efecto, que una propiedad de los objetos que circulan en el circuito *P*, corolario de su carácter oral, es la transformabilidad. Esa transformabilidad es, precisamente, la que anula el artista, cristalizando un momento de su trayectoria. El resultado, en nuestro caso, es el *Retablo*

de las Maravillas, o cualquiera otra de las versiones del mismo motivo.

Al analizarlo —cosa que nos proponemos hacer en las páginas que siguen— conviene tener presente que las variaciones que ofrece pueden ser de dos procedencias: o son inherentes a la transformabilidad de *P,* y reflejan el estado en que se hallaba el objeto cuando el artista lo captó para hacerlo transitar al circuito *C,* o resultan de la reelaboración a que éste ha sometido el objeto para conferirle su forma y su significación. No siempre es fácil separar en la resultante lo que es movilidad de literatura popular o adulteración de intelectual culto.

I

EL MOTIVO Y SU EXTENSIÓN FOLKLÓRICA

La trama del *Retablo de las Maravillas* es sencilla: llegan a un lugar cuya ubicación se pasa por alto (podría situarse en la Extremadura Manchega)[1] una pareja de representantes titiriteros acompañados de un muchacho. Traen un retablo dotado de un poder mágico, el de permanecer invisible a los bastardos y a los conversos. Una representación privada se organiza en casa del Regidor con ocasión del desposorio de su hija. Los espectadores, aunque no ven nada, fingen ver por la negra honrilla, hasta que aparece un furriel pidiendo alojamiento para la tropa; el cual, como confiesa que no ve retablo alguno, suscita la mofa y los insultos de los presentes. El entremés acaba con la consabida paliza general.

Esta historieta es una compleja variante de un cuento folklórico cuya estructura narrativa es la de un embuste que consiste en producir un objeto maravilloso sólo visible a quien esté dotado de ciertas virtudes específicas.

---

[1] Induciría a suponerlo, entre otros detalles, la sustitución del título ordinario de Corregidor por el de Gobernador, propio de los territorios de Ordenes militares, que abundaban en esa parte fronteriza de Castilla la Nueva.

El tema corresponde al tipo 1620 de la clasificación de Aarne-Thompson, y figura en el *Motif-Index* de Stith-Thompson con el número K 445. De hecho, un análisis detallado de las diferentes versiones conocidas obliga a separar, según la calidad del objeto maravilloso, dos estados del cuento, que designaremos, siguiendo la nomenclatura de Aarne-Thompson 1620^a y 1620^b.

En los cuentos del tipo 1620^a el tal objeto es una imagen. Con esa tradición enlaza el entremés de Cervantes, en que la imagen pictórica ha sido sustituida por un retablo, es decir por un espectáculo de títeres, transformación significativa y que debe atribuirse a la iniciativa del artista culto. Después de Cervantes se perpetúa por transmisión culta en el entremés de Quiñones de Benavente que lleva el mismo título.

En 1620^b el objeto es una tela mágica, con la que se confecciona una prenda de vestir, en general un traje, asimismo invisible a quien no satisfaga las condiciones preestatuidas, de lo cual resulta que el que lo lleve se produce públicamente desnudo. La tradición de este subtipo culmina en el *Traje nuevo del Emperador* de Andersen, del que conviene recordar, sin embargo, que no procede de la tradición oral, sino que se inspira en la traducción alemana de un cuento del *Conde Lucanor*.

Es probable además que la repartición de nuestros cuentos en dos subtipos corresponda a la definición de dos áreas geográficas distintas, según se verá más adelante.

En rigor, nuestros cuentos constan de un solo motivo que es el de la traza que relatan. El análisis se llevará a cabo mediante la descomposición de la materia narrativa en elementos, cada uno de los cuales es susceptible de presentarse bajo el aspecto de una serie de rasgos variables.

Los elementos son momentos funcionales. Nuestro cuento, que es una mistificación, comporta cuatro elementos necesarios: un mistificador (I), la mistificación en sí (II), la víctima o el mistificado (III) y, en fin, el desmistificador (IV); con la particularidad de que el elemento II se escinde en dos componentes, que son el objeto maravilloso (II^a) y los criterios de exclusión (II^b).

Por rasgos se entiende, pues, la manifestación variable y compleja de cada uno de estos elementos. Así el mistificador (I) en algunas versiones opera solo, en otras es una pareja o un trío, etc. Es un bufón que se hace pasar por pintor (1620^a), o por tejedor (1620^b), sin que esas variaciones alteren en lo más mínimo su función elemental, que es la de ser el mistificador.

Salta a la vista que uno de esos rasgos es claramente redundante, y condiciona el ulterior desarrollo del relato: en efecto, sentar que el agente de la mistificación es un tejedor, es proponer *ipso facto* que el objeto mágico será una tela (II^a), y que la víctima andará desnuda, persuadiéndose de que lleva un magnífico vestido. Esa redundancia es la que conduce a establecer la doble estructura del tipo 1620.

Para examinar las múltiples variaciones, populares o cultas, que sufre nuestro cuento, merced a la transformabilidad que afecta los rasgos del motivo, procuraremos exponer la materia folklórica que ha llegado hasta nosotros, siguiendo en lo posible el orden cronológico de las adaptaciones o recolecciones cultas. Nuestra exposición se abrirá con los cuentos en que se refleja el subtipo 1620^a [2].

---

[2] Una excelente monografía es la de Archer Taylor, *The Emperor's new clothes*, en *Modern Philology*, XXV (1927), págs. 17-27.

LA TRADICIÓN DE LAS IMÁGENES MARAVILLOSAS (1620ª)

La más antigua versión de nuestro cuento es alemana, y del siglo XIII. Trátase de una de las doce historietas que el juglar que se apodaba el Stricker atribuye a la malicia del clérigo Amis (*Der Pfaffe Amis*), el más antiguo representante de una tradición de bufonería eclesiástica, en la que más tarde habían de ilustrarse el cura de Kalenberg y el clérigo bufón Arlotto Mainardi. Amis es un famoso tracista cuyas cómicas hazañas se enderezan a ganar dinero y a darse buena vida. La fablilla que nos interesa y que se titula *La pintura invisible* (*Das unsichtbare Gemälde*)[3] cuenta que un buen día nuestro clérigo, movido del afán de realizar un memorable embuste, cabalgó hasta París, capital del Imperio carolingio, y presentándose al rey, le habló así:

«Si necesitáis, buen rey,
de lo que yo sé hacer,
en gran modo me holgaría».
Respondióle el rey: «Maestro,
¿qué artes son las que sabéis?»
«Yo sé pintar y tan bien
que el mundo me debe loores,
pues pinto con arte tal
que sólo yo lo conozco.
Yo lo he inventado, buen rey:
sé pintar toda una casa,
sé pintar una gran sala,
y en ella pinto figuras
ya süaves, ya feroces
las más vivas que se vean.

[3] Lambel, *Erzählungen und Schwänke* (1883), págs. 40-50.

Desque las habré pintado
a caballeros y damas
daré licencia que las vean,
y de todos los presentes,
ya ancianos o ya mancebos,
ninguno será tan bueno,
tan discreto y tan prudente
que pueda ver mi pintura
si no es por derecha vía
legítimo y bien nacido
de su padre y de su madre.
Ese tal las podrá ver,
que los otros no podrán:
el no habido en matrimonio
cosa ninguna verá.
Si tal obra deseáis, rey,
mostraros he mi talento,
pues soy maestro en el arte».
Díjole el rey: «Que me place».

Al punto el rey de Francia cede a las exigencias del clérigo y le manda pagar trescientos marcos de plata, amén de otros presentes que se le prometen para cuando tenga terminada la tarea. Pero el clérigo impone además otra condición: que en las seis semanas que ha de durar el trabajo ni el rey ni nadie puedan penetrar en la sala:

Habló el rey: «Yo lo concedo,
y todo cuanto queráis.
Pensad de cerrar la puerta,
que yo he de poner dos guardas
que a nadie dejen pasar
primero que yo no venga.
Yo vendré a las seis semanas
y en mi compañía traeré
a todos mis caballeros.
Ese día el galardón
recibiréis de mi mano;

caballero que quiera entrar
ha de pagarnos portazgo.
Si tal día nos da Dios,
palabra de rico hombre,
todos habrán de venir
para que se deje ver
quien se engendró sin falsía:
al que ilegítimo sea
yo le he de quitar su feudo,
¡pongo a Cristo por testigo!»

El alcance de la facecia es obvio; lo que se discute aquí, en tono agresivo y burlón, son las prerrogativas del poder real. El rey, gracias a la pintura mágica, de la que se hace socio comanditario, se propone recuperar los feudos de sus vasallos, rompiendo alevosamente el contrato feudal, tal vez con la secreta intención de volverlos a conceder en mejores y más sustanciales condiciones. La bastardía ha de ser el pretexto, pues constituye un caso de posesión ilícita, ya que el feudo no puede pertenecer por fuero sino al legítimo heredero del título. El propósito de rapiña se marca además en la comandita, por la que el rey entiende sacar beneficio a medias con su pintor, del mismo portazgo que se exigirá de los caballeros para darles acceso a la pintura mágica [4].

Pero el escarnio de la codicia monárquica no deja de ser un rasgo de los más superficiales, que con toda probabilidad pertenece al Stricker y no a la tradición folklórica. De hecho, la intención del cuento parece ser más general y profunda.

El clérigo se ha encerrado en la sala. Le traen carne y pescado, cerveza y vino en abundancia:

---

[4] Cf. v. 577: «der muoz *uns* eîne miete geben», o sea: «éste (el caballero que entre) deberá *darnos* un tributo».

Toda vianda que quería
liberalmente le daban.
Yo os diré lo que él hacía:
estar sentado o yacer
y no pintar pincelada.

La regalada vida del pintor que cobra por no pintar ha de leerse como una inversión, propiamente popular, de la temática del trabajo: representación cómica de un sueño compensatorio, al que sólo accede, en delegación de todos los trabajadores, el astuto clérigo. La gracia del tema folklórico estriba precisamente en ese desquite socarrón.

Al cabo de seis semanas el rey, con su escolta de caballeros, acude en busca del maestro:

A la puerta de la sala
muy cortés les recibía.
«Entraréis, le dijo, rey;
que aguarden los caballeros
hasta saber si os agrada
mi pintura, y declararos
las imágenes». El rey
con gran gozo entró cerrando
tras sí la puerta. Con esto
ufano miró los muros.
Allí no vio cosa nueva,
pues más pintura no había
que antes, ni él la veía.
Quedóse tan espantado,
casi se desvanecía.
Toda la sala miraba,
gran mancilla en sí tenía.

La burla alcanza ahora su pleno efecto; el rey, que ha aceptado el presupuesto del embuste, a saber, que la pintura tiene virtudes mágicas denunciadoras de la bastardía, ha de

persuadirse de que él mismo es bastardo y, por tanto, ilegítimo detentor de la corona.

El tema de la ceguera del rey ha de leerse conforme a lo que podía significar la historieta cuando circulaba en el circuito *P* de la literatura folklórica, derivada de la condición instrumental del pueblo.

En la sociedad de antiguo régimen el estatuto personal depende en primer término del nacimiento: se es según se nace. Se es villano porque se ha nacido hijo de villano; pero se es señor si se nace hijo legítimo de señor, y es rey el hijo del rey, hijo de bendición, claro está y derechamente habido.

La más pequeña tacha en el nacimiento basta para invalidar en el que las ostente las prerrogativas de una usurpada legitimidad. Ahora bien, si el conde, sólo porque es hijo de conde, se erige en posesor de la tierra a diferencia del villano, condenado a trabajar y a pechar, ¿qué sucedería si de pronto se demostrara, por algún mágico artificio, que el tal conde no es hijo de conde? ¿Qué, si el rey no fuera hijo de rey?

El motivo folklórico de la imagen invisible denuncia a su modo la fragilidad de un estatuto personal fundado en el legítimo linaje, es decir en algo tan quebradizo, de tan difícil certificación, que amenaza con venirse abajo a la menor sospecha.

En el espanto de las presuntas víctimas, que en el cuento del *Clérigo Amis* son el rey y sus caballeros, se marca la sorna del que no es hijo de nadie ante la sola idea de que los poderosos que le oprimen podrían no ser más que él, oprimiéndole por tanto con opresión ilícita e injustificada.

Huelga decir que esa construcción mental, latente en el esquema narrativo, no llega a definirse como una clara subversión; el cuento de la pintura invisible no pasa de ser

literatura; pero como muchos objetos del circuito *P* no es más que la expresión manifiesta de un sueño de revancha, de una revancha que no se toma sino *in abstracto*, es decir en un cuentecillo literario que, de momento, cumple una función catártica, pues por él se liberan, desprendiéndose en risa, las energías protestatarias acumuladas en el trasfondo del ánimo colectivo.

La fragilidad del linaje es la de la mujer, y desde ese punto de vista nuestro motivo folklórico se relaciona con la corriente antifeminista propia de la literatura culta, religiosa o profana, y que no podrá dejar de tener sus homologías en el circuito popular. El rey de Francia se expresa, a este respecto, con toda claridad:

> «Perdido he el honor dos veces,
> tristemente se decía,
> el de mi madre y el mío».

De hecho, la bastardía que se descubre por la magia de la pintura resulta en todos nuestros cuentos de alguna infidelidad secreta de la madre, nunca de los amores ilícitos del padre. La víctima es siempre un hombre que se percata de su deshonra al perder momentáneamente la vista, suspendida y como cortada por alguna insólita cuchilla. ¿Qué relación establecer entre esa ceguera y la desvalorización del padre, inútil e insuficiente, y que el presunto hijo adulterino rebaja en su fantasía[5] a proporción que exalta a la madre, objeto privilegiado de su curiosidad?

---

[5] En la presente obra se ha utilizado el término de *fantasía* (y su derivado *fantástico*) con el valor que le atribuyen los traductores españoles de Freud (alemán *Phantasie*): representación imaginaria, en el que el sujeto está presente, y que figura, más o menos deformada por los procesos defensivos, la realización de un deseo y, en último término, de un deseo inconsciente.

Esa relación existe y responde a una estructura metapsicológica que procuraremos definir.

Baste decir por ahora que con muy pocas variantes se reitera en todos los cuentos de nuestro motivo.

Para ello es preciso que tenga conocimiento de lo que representa la pintura invisible. El clérigo, al que se pide que la describa, toma la palabra para evocar una tras otra todas las escenas que pueden verse en las paredes y bóvedas de la sala. Esa descripción varía de un cuento a otro, sin faltar en ninguno, lo que induce a creer que era un elemento obligado del motivo en la tradición folklórica:

«Declaradme, buen maestro,
¿qué figuras son aquesas,
tan nobles y bien pintadas?»
«Éste es Salomón, Señor,
y su padre el rey David
y la gran discordia que éste
tuviera con Absalón,
persiguiéndole a caballo
hasta que se le engancharon
los cabellos de una rama
y de ella quedó colgado.
Esta otra que aquí veis
os muestra al rey Alejandro
cuando derrotó a Darío
y a Poro, rey de la India.
Y en esa otra podéis ver
las historias de esos reyes
que reinaron sobre Roma
y aquí todos los sucesos
de la alta Babilonia
hasta el castigo de Dios,
y la confusión de lenguas.
Lo que allá arriba he pintado
sois vos mismo en esta sala
entre vuestros caballeros,

que por doquiera os escoltan
y al par de vos van mirando.
Éste, porque no ve nada,
al punto se hiere el pecho
de dolor; pero mirad
cómo los que pueden ver
son contentos y holgados».
Dijo el rey: «Todo lo he visto».

Lo que ha visto el rey, o, mejor dicho, lo que le está vedado ver, merece examinarse con toda detención. De hecho, la pintura fantástica descrita por el clérigo Amis representa una cantidad de personajes, que se agrupan en escenas simultáneas a la manera de las composiciones primitivas. Bajo el aparente desorden las imágenes se estructuran en cuatro frescos que, secretamente vinculados entre sí, forman un conjunto de una rigurosa coherencia.

El primero de esos cuatro frescos es bíblico; narra las historias antitéticas de los hijos de David. El pintor ha representado a Absalón, que se subleva contra el padre, forzando a sus mujeres y levantando contra él un ejército rebelde (*Sam.* II, 15-19). Derrotado en los bosques de Efraím, «al pasar debajo de una encina muy grande y copuda, se enredó su cabellera en el ramaje de la encina, quedando colgado entre cielo y tierra». Allí mismo le da muerte su primo Joab, clavándole tres dardos en el corazón. Obsérvese que la pintura del clérigo modifica la tradición del *Libro de Samuel*, pues ahora no es Joab, sino el mismo David quien persigue al fugitivo. A Salomón sólo se le nombra; su figura se contrapone a la de Absalón, creando un efecto de simetría contrastiva. El argumento principal, en torno al cual se organiza toda la composición del primer fresco, es la rebeldía de un hijo, que se erige en rival del padre, y el consiguiente castigo que éste le

inflige, con la complicidad de una simbólica encina, representativa de un Dios Padre todopoderoso.

Después del fresco bíblico, un fresco antiguo representa, en una composición asimismo contrastiva, dos imágenes antitéticas de la monarquía: a Alejandro, triunfador de Darío y de Poro, se opone la cohorte de los reyes de Roma, indignos y al fin destituidos de su realeza.

El argumento del tercer fresco es Babel, designado con su nombre griego de Babilonia. Renunciando a la técnica del contraste, el pintor ha elegido un tema conflictivo, pues la erección de una torre tal que su cúspide ha de alcanzar el cielo no es sino un desafío de las criaturas ensoberbecidas a su padre y creador, lo cual nos reconduce a un conflicto de tipo filio-parental, en que la suprema autoridad paterna recurre a la confusión de lenguas para poner coto a la osadía de los hombres, truncando de raíz la torre sacrílega. La frustración no es menos evidente en la historia de Babel que en el tema de Absalón.

El último fresco es declaradamente especular. La imagen que el clérigo propone al rey es la suya propia, reflejada en la pintura como en un espejo. Ante los ojos ciegos del monarca se proyecta una composición contrastiva análoga a la del fresco bíblico y a la del fresco antiguo (Salomón *vs* Absalón, Alejandro *vs* reyes de Roma). El rey aparece entre sus caballeros en esa misma sala; unos ven la pintura, viéndose verse en ella, mientras otros, que no pueden ver, no la ven ni se ven. ¡Cuánto se alegran los que se están viendo, y con qué dolor resienten su infamia los que no ven! Al rey no se le describe; que él mismo se busque y se descubra en uno u otro de esos dos grupos adversos y definitivos.

De hecho, toda la pintura invisible, con sus cuatro frescos, es un objeto especular, y lo seguirá siendo en todos

los cuentos del motivo que nos ocupa, hasta el *Retablo* cervantino inclusive, que funciona también a la manera de un auténtico espejo, descubriendo a cada uno la verdad de su condición.

En realidad, al descubrir la pintura mágica no parece sino que el clérigo pintor le espete al rey un discurso en cuatro puntos, ya que cada fresco le ofrece una imagen ejemplar de su propia persona.

Si el rey se considera como un Salomón, sepa que no es más que un Absalón frustrado en sus designios y que una omnipotente encina ha entregado a la represalia de un padre castrador; y como él, el rey será frustrado y castigado.

¿Qué rey no se equipara con Alejandro? Pero más se parece el de Francia a los reyes que reinaron en Roma y que merecieron ser destituidos del poder monárquico y expulsados por sus súbditos. ¿No habrá de correr, por bastardo, la misma suerte?

Así como los constructores de la Torre, el rey se ha creído capaz de elevar su realeza hasta los cielos. Pero ha bastado que el castigo le llegue por el espíritu, como la confusión de lenguas a los de Babel, para que todo el edificio se derrumbe y para que se halle frente al espejo invisible frustrado y castrado por tercera vez.

Que se contemple, pues, en su misma impotencia, ese rey indigno, que vale menos que algunos de sus caballeros, los que pueden verse, y que sólo es rey por haber permanecido oculto su nacimiento adulterino.

Hay que insistir aquí sobre la íntima imbricación de lo social y de lo psíquico. El tema del nacimiento es social, y se refiere a la inserción del individuo en la sociedad. La relación con la madre y/o con el padre es un tema psíquico que domina la representación inconsciente del edificio fami-

liar. Pero las dos temáticas son indisociables en la tradición folklórica. La originalidad de nuestro motivo es precisamente que utiliza el tema psíquico de la relación filioparental para fundamentar una discusión sobre la legitimidad del poder socio-económico.

Penetran sucesivamente en la sala los caballeros no sin pagar peajes:

> unos daban de sus galas,
> otros daban sus dineros,
> otros caballo o espada,

la reina y sus damas, y, en fin, los pajes de palacio.

Es forzoso que los vasallos, temerosos de perder su estado, tengan que imitar a su señor y exclamar en su ceguera:

> que era muy brava pintura,
> y que muy bien la veían
> .....
> Cada uno se juraba
> que todos, salvo él, veían
> .....
> Oyendo acercarse al rey,
> «Esto es esto o es aquello»,
> según lo que dijo el maestro,
> todos decían: «Así es»,
> aunque estaban muy mohinos
> reconociendo su infamia...
> Y todos iban sañosos
> contra su madre, porque
> no supo mejor guardarse.

La visita de la reina da lugar a las mismas escenas:

> Otro día vino la reina
> con sus damas para ver.
> Mucho se espantaron todas,
> como antes los caballeros,

e igual que los caballeros
decían: «¡Qué bien lo veo!»

Con los pajes era de esperar que sucediera otro tanto:

Por temor a la vergüenza
también los pajes dijeron
que era valiente pintura
y que nunca vieron tal.

Pero anda entre ellos el desmistificador, que se atreverá a descubrir la verdad del embuste. La desmistificación corre a cargo de un paje simplón que, en su loca ingenuidad, se niega a reconocerse en el espejo de bastardía:

«Amigo, ¿ves algo ahí?,
dijo un simple que allí estaba.
Nada ven estos mis ojos,
pues, a fe que veo bien».
Los que temen la vergüenza
le dicen: «Tan ciego sois
que no podéis ser legítimo».
Dijo el simple que allí estaba:
«Bien sé yo de quién soy hijo,
y aunque no tuviera padre,
aquí no hay nada pintado.
Nadie ve más que yo veo;
quien otra cosa dijere
con él me querellaré».

Ese cómico desafío, que bien podría ser un tópico de ingenuidad[6], acaba suscitando dudas entre los caballeros,

[6] Recuérdese el desafío de Lazarillo de Tormes a los que se atrevían a dudar de la honradez de su esposa: «...Que yo juraré sobre la hostia consagrada, que es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo. *Quien otra cosa dijere, yo me mataré con él*» (Tratado VII).

que se dividen en dos bandos sobre si hay o no pintura en las paredes de la sala:

> Pero la verdad al fin
> pudo más que la mentira;
> que era burla confesaban
> todos en grito y a una.
> Todos, si no era el buen rey
> que se calló hasta saber
> qué le importaba decir.

Mas por fin el rey, tranquilizado, reconoce a su vez el engaño:

> Allí confesó el buen rey
> lo que todos confesaban:
> él tampoco, ¡voto a Dios!,
> veía cosa ninguna.
> Gran jolgorio hacían todos
> los que estaban en palacio
> y ninguno hay que no diga:
> «Muy artero es ese clérigo,
> que con tanta maestría
> sabe granjear fortuna».

¿Qué es lo personal del Stricker en la reelaboración del cuento popular? La fablilla es un inmenso sarcasmo contra la codicia de los grandes. El rey piensa en quitarles sus feudos a los bastardos, para obtener de ellos mejor beneficio. Todos sienten lo que a cada uno le va en esa prueba, y lo que les importa dar a entender que ven. Los más pobres venden su ropa, su caballo o sus armas para ser admitidos a participar en la prueba de la pintura, pues en ella se juegan preeminencias y estados. ¡Qué asombro al apercibirse de que nada ven! Hay que disimular, es decir mentir y faltar así al código del honor para salvar la hacienda, una hacienda de la que cada uno acepta vergonzosamente

la idea de que, por su nacimiento ilegítimo, no le corresponde. Sólo miente el bastardo. La mentira confirma, pues, la bastardía y el ilícito ejercicio del poder.

Todo esto significa una contestación poética de los grupos hegemónicos, contestación que no puede emanar sino de las clases subalternas. Queda por saber si el Stricker, que recoge el cuento del circuito popular, habla en nombre de los grupos instrumentales, o si refleja la impaciencia del artesanado al que el comercio trascontinental está abriendo nuevas perspectivas.

***

A principios del siglo XVI la historia de la pintura invisible entra a formar parte, con otras facecias atribuidas al clérigo Amis, de la *Vida y hechos de Til Eulenspiegel*, con el título (cap. XXVII): *Cómo Eulenspiegel ejecutó una pintura para el Landgrave de Hesse, haciéndole creer que los bastardos no podían verla.*

El embuste es obra ahora de un personaje folklórico cuyos dominios son esencialmente Alemania y Flandes, extendiéndose al Este hasta las provincias limítrofes de Polonia. Eulenspiegel es un bufón múltiple y contradictorio, a la vez simple y malicioso, tracista y bobo, lo que hace que en torno de su figura se condense una desconcertante mitología de historietas en que el héroe representa el papel ya de tonto, ya de bellaco y embustero. Muy significativa de la bivalencia de Til es la derivada que en francés se forma a partir de su nombre: *espiègle*, usado ya en Ronsard, evoca la malicia, pero aplicándose exclusivamente a los niños, como corresponde al hombre-niño Eulenspiegel, cuya maldad, cuando se ejerce, puede alzarse en ciertos casos a perversidad infantil profunda. El desarrollo del motivo es propia-

mente el mismo, aunque intervienen variantes que inducen a suponer que el redactor, Thomas Murner u otro, conocía y utilizaba no sólo la fablilla del Stricker, sino los cuentecillos orales de la tradición popular. Esta hipótesis podrá sorprender a quien tenga por artículo de fe que los objetos literarios no se transmiten más que por escrito, de texto a texto. Semejante actitud, que corresponde a la actual definición de la literatura, es excesiva y se aplica mal a la Europa de antiguo régimen, en que la creación literaria se caracterizaba por la constante interferencia de los dos circuitos, el culto y el popular, de modo que el escritor vivía, por así decir, abocado a una tradición folklórica viva, reconociendo en ella objetos que le eran familiares porque le habían llegado por otras vías, desfolklorizados ya una o varias veces, en reelaboraciones que llevaban la marca de inquietudes y finalidades muy distintas a las suyas.

Antes de comentar las variantes creemos útil presentar el texto, que, por no ser extenso, damos en su integridad [7]:

CÓMO EULENSPIEGEL EJECUTÓ UNA PINTURA PARA EL LANDGRAVE DE HESSE HACIÉNDOLE CREER QUE LOS BASTARDOS NO PODÍAN VERLA

Eulenspiegel hizo cosas peregrinas en la tierra de Hesse. Había recorrido Sajonia de un extremo al otro, y tanto se había dado a conocer que ya no podía salir adelante con sus embustes, por lo que fue a tierras de Hesse y se presentó en Marburgo en la corte del Landgrave. Preguntóle el señor qué era. «Augusto príncipe —res-

[7] Traducimos a partir de la edición de J. M. Lappenberg, *Dr. Thomas Murners Ulenspiegel*, Leipzig, 1854. Agradecemos a nuestro alumno J. M. Ducros que haya tenido la gentileza de poner a nuestra disposición su excelente conocimiento del alemán clásico.

pondió—, soy artista». Plúgole al Landgrave, pues pensó que era un artista en alquimia, que el Landgrave curábase mucho de alquimia. Y díjole Eulenspiegel: «No, Augusto Príncipe; soy pintor y tal que pocos hay en cualquier país que me igualen, pues mi trabajo sobrepuja al de los demás». Respondióle el Landgrave: «Tengamos una muestra de ello». «Sí, Augusto Príncipe», dijo Eulenspiegel, que llevaba consigo algunos lienzos y tablas que compró en Flandes; y los sacó de su fardel, y se los enseñó al Landgrave, que se holgó con ellos y le dijo: «Buen maestro, ¿cuánto nos llevaréis por pintar nuestra sala figurando en ella la genealogía de los Landgraves de Hesse y el amor que entre sí tuvieron con los reyes de Hungría, así como con otros príncipes y señores y cuánto duró? Y esas cosas pintaréis con el arte y primor que sabéis». «Augusto príncipe —respondió Eulenspiegel—, con perdón de Vuestra Alteza, costará cuatrocientos florines». «Buen maestro —dijo el Landgrave—, pintad vos y se os pagará lo que pedís, y con un presente encima». Eulenspiegel aceptó, y el Landgrave hubo de adelantarle cien florines para comprar lienzo y tomar oficiales. Pero, cuando Eulenspiegel quiso emprender la tarea con tres oficiales, díjole al Landgrave que nadie, si no fueran los tales oficiales, debía entrar en la sala mientras trabajase, por ahorrar de embarazos. Concedióle el Landgrave, y así Eulenspiegel se entendió con los oficiales, conviniéndose en que no dirían nada y le dejarían a su guisa, que no trabajarían pero que serían pagados, y que su mayor trabajo sería jugar a las damas y al ajedrez. Aceptaron los oficiales, muy contentos de ganar dineros sin hacer nada. La cosa duró tres o cuatro semanas. Cuando fueron pasadas, el Landgrave quiso saber si lo que le pintaban sería tan bueno como la muestra y dijo a Eulenspiegel: «Grande es nuestro deseo, buen maestro, de ver vuestro trabajo. Tened por bien que entremos con vos en la sala para ver las pinturas». «Sí, Augusto Príncipe —respondió Eulenspiegel—. Pero ha de saber Vuestra Alteza una cosa, y es que mi pintura no la ve el que no es hijo legítimo». Respondió el Landgrave: «¡Brava cosa es ésa!» Y con esto entraron en la sala. Eulenspiegel había colgado un gran lienzo en la pared que debía pintar y, apartándolo un tanto, con una varita blanca iba mostrando la pared y diciendo: «Ved, Augusto Príncipe: Éste es el primer Landgrave de Hesse, que fue un Colonna de Roma y casó con una Duquesa de Baviera hija del buen Justiniano, que fue luego emperador. Mirad ahora acá, Augusto Príncipe: él engendró a Adolfo;

Adolfo engendró a Guillermo el Negro; Guillermo el Negro engendró a Luis el Piadoso, y así hasta Vuestra Alteza. Bien sé yo que nadie puede poner tachas a este trabajo, que pinté con tanta maestría y arte y con tan lozanos colores y tan garridas figuras». El Landgrave, que nada veía sino la pared blanca, decía entre sí: «¿Si seré yo bastardo, que no veo más que la pared desnuda?». Con todo dijo, bromeando: «Buen maestro, conténtanos vuestro trabajo, pero no somos bastante entendidos para juzgarlo». Y salió de la sala. Cuando se reunió con la princesa, ella le dijo: «¡Ah, mi Señor! ¿Qué es lo que pinta vuestro pintor? ¿Habéislo visto? Decidme si os agrada». Respondióle el príncipe: «Cara esposa, agrádame su trabajo; tratadle con justicia». Y dijo la Señora: «¿No hemos de verlo también, Augusto Príncipe?». «Sí, si el maestro lo consiente». La princesa mandó llamar a Eulenspiegel, y pidió que le mostrase la pintura. Y díjole Eulenspiegel que no podía verla quien no fuese hijo legítimo. Y la princesa fuese a la sala con ocho de sus damas y una bufona. Eulenspiegel apartó el lienzo como antes, y recitóle la genealogía de los Landgraves, uno por uno. Mas la princesa y las demás damas callaban; nadie alababa ni criticaba la pintura; a todos les pesaba tener que reprochar algo a su padre o a su madre. En fin, tomó la bufona la palabra y dijo: «Aunque tenga que ser bastarda toda la vida, buen maestro, no veo ahí pintura ninguna». Y Eulenspiegel pensó para sus adentros: «La cosa se pone mal; si los locos dan ahora en decir verdades, más valdrá levantar mis reales». Y echóse a reír. Entretanto, la princesa fue al cuarto de su esposo, que le preguntó si le había agradado la pintura. «Tanto me agrada como a Vuestra Alteza, Augusto Príncipe; pero no es del agrado de nuestra bufona ni tampoco de nuestras damas y me temo que sea cosa de bellaquería». Llególe esto al príncipe al corazón y preguntóse si no era burlado. Y mandó decir a Eulenspiegel que lo apresase todo para que la corte entera pudiera ver su pintura. Así pensaba el príncipe que podría ver quién entre los de su corte era legítimo y quién bastardo y debía devolverle sus feudos. Con esto despidióse Eulenspiegel de sus oficiales, pidió otros cien florines al contador, recibiólos y partió. Al otro día mandó buscar el Landgrave a su pintor; pero ya andaba lejos. Llegóse a la sala con todos los de su corte para ver si alguno veía cosa pintada. Pero nadie pudo decir que la veía. Y como callaban todos, dijo el Landgrave: «Ahora vemos con certeza que hemos sido burlados. Yo nunca busqué a Eulenspie-

gel; él mismo vino a mi encuentro. Despidámonos de nuestros doscientos florines. Pero Eulenspiegel es un bellaco y bien hará en no volver a nuestro principado». Mas Eulenspiegel había salido de Marburgo y nunca más había de volver.

Aunque la historieta sea en su conjunto una derivación tardía de la fablilla del Stricker, es de observar que el tema del rigor y codicia del poder feudal pasa a segundo plano; persiste, sin embargo, un recuerdo de la protesta antigua en una única frase, por la que se indica la intención del Landgrave de redistribuir los feudos, quitándole a cada bastardo lo que detenta indebidamente. Pero, con todo, el personaje del Landgrave no es, como el del rey de Francia, el prototipo del señor ávido e indigno, sino más bien un príncipe ufano de su estirpe, que ha de ser el tema de la pintura, aficionado a las artes (no formula su encargo sin antes pedir al artista una muestra de su talento), y además curioso de alquimia y de saber esotérico. Eulenspiegel sabe acomodar su traza a las manías de su víctima. Ha tenido buen cuidado de recoger algún que otro lienzo a su paso por los talleres de Flandes y, gracias a ellos, puede presentarse como pintor itinerante sin despertar sospecha en tan fino conocedor como el Landgrave. En cuanto a la afición de este último por las artes secretas, si Til no anuncia en un principio la maravillosa propiedad de su pintura y no se hace pasar por hechicero —sin desmentirlo tampoco—, deja flotar una cierta ambigüedad sobre su persona y poderes, sobre todo cuando se ayuda, para mostrar las pinturas, invisibles, de una vara blanca evocadora de magias y sortilegios (ese detalle, que no figura en la fablilla del clérigo Amis, corresponde sin duda al recrudecimiento de las prácticas de hechicería en la Europa del siglo XVI).

El mismo Landgrave es quien sugiere el tema de la pintura, definiendo exactamente el programa de su frustrado deseo: una genealogía, o sea la imagen de un linaje, el suyo, raíz de su poder. Nótese que esa elección concuerda con el engreimiento del personaje, con su apego a la etiqueta y a las fórmulas ceremoniosas (solemnidad de los tratamientos y del discurso en *nos*), vanidad principesca que ha de recrearse en la contemplación de la noble estirpe.

La galería de los antecesores instituye, como las composiciones del clérigo Amis, un contraste que para el Landgrave que lo contempla funciona como un espejo verídico, devolviéndole la imagen de su auténtica condición.

En la pared de la sala los retratos se suceden; generación tras generación el linaje se perpetúa, entroncándose con duques, reyes, emperadores, sin que ninguna imagen se forme en los ofuscados ojos del Augusto Príncipe, como si de pronto se le hubiera cortado el rayo visual. La dinastía de los Landgraves de Hesse será digna, con toda certeza, de la más empingorotada consideración; pero no es menos cierto que nuestro Landgrave se excluye de ella por su ceguera que denuncia su bastardía, designándole como usurpador de su grandeza y privilegios, y anulando de raíz toda esa gloriosa teoría de antepasados que no han tenido parte alguna en su nacimiento.

En otros términos, la pintura maravillosa de Eulenspiegel significa, dirigiéndose a Su Alteza atónita, que puede haber y ha habido en tierras de Hesse Landgraves de sangre y fama indiscutida, pero que —contrastando con ellos— existe, por lo menos, un Landgrave indigno cuyo ilegítimo poder tiene como fundamento la mentira. Imagen vil que, por su misma invisibilidad, se refleja en los ojos ciegos del bastardo. La intención contrastiva se marca además en la paródica gravedad del discurso, que, para ponderar las glo-

rias del linaje apócrifo, se inspira en patentes recuerdos de genealogías bíblicas.

La única genealogía cierta es la de la madre: *mater certissima.* Toda sospecha de bastardía recae, pues, sobre ella, a la que se atribuyen relaciones culpables. Tal es el tema obsesivo del motivo folklórico, que se inscribe en la tradición misógina de la mujer frágil como vidrio. Ahora bien, la originalidad del cuento de Eulenspiegel es que, en cierto modo, discute y contradice la misoginia implícita en el tema de la bastardía. En efecto, mientras el Landgrave, víctima de su corto ingenio, se deja engañar por la superchería de la pintura mágica, la Landgravina se muestra desde el principio reacia al embeleco: «Me temo que sea cosa de bellaquería», tal es el juicio tajante en el que se formula su escepticismo, después de haber sido admitida a la sala de las pinturas. Es, pues, a la mujer, *esposa-madre,* a la que le toca desempeñar una función desmistificadora, imponiendo así al edificio fantástico la censura de la razón. Pero la Landgravina no habla sólo en su nombre, sino que, rodeada de sus damas, tan descontentas como ella del sospechoso asunto, se pronuncia en nombre de la condición femenina toda.

Desde el momento en que la mujer asume como tal la función desmistificadora en la historieta, ha de ser mujer también el personaje a quien le toca proclamar la escandalosa verdad. En la fablilla del clérigo Amis ese papel corría a cargo de un paje simplón; aquí la verdad se enuncia por boca de una mujer, la bufona de palacio. Ésta interviene a doble título: como loca y como mujer. Como loca se halla dotada de esa clarividencia superior que es privilegio de simples, niños y dementes, y que les confiere una lucidez de la que no son capaces las ilusas víctimas de las conveniencias ético-sociales. Como mujer le interesa

poner trabas a la representación fantástica de las secretas relaciones amorosas de la madre, como si ésta desmintiera, por boca de la loca, la fantasía en la que se le asigna un papel principal.

La función que las mujeres asumen en este cuento es, al parecer, un caso único en la historia del motivo. ¿Deberá considerarse como un rasgo culto? ¿O es que, al contrario, se trata de una innovación popular recogida por el redactor-compilador de las historietas de Eulenspiegel? No es fácil decidir. Sin embargo, la pareja del Landgrave y de la Landgravina no deja de presentarse como una proyección particular del fenómeno folklórico TONTO/LISTO, en que prevalece la tendencia, en caso de distinción de sexos, a conferir el papel de LISTO a una mujer (= *tonto/lista*), lo cual induce a aceptar la hipótesis de que tal tratamiento refleje, a través de la desfolklorización, una variante auténticamente popular.

Es de observar además que esa variante es propia de la *Vida y hechos de Til Eulenspiegel.* Hans Sachs, que versifica la historieta en 1556, la desconoce; hace caso omiso de la Landgravina y de las damas de la corte y masculiniza la voz de la verdad: un bufón y no una bufona, denuncia la superchería. La facecia de Hans Sachs[8] es una clara ilustración de las interferencias del arte culto en el tratamiento de un objeto que ya circula en los circuitos *P* y *C*. El tema de la pintura mágica, indicado por el mismo Landgrave, como en el cuento impreso, es ahora «la lamentable historia de la ciudad de Troya», y da lugar a una hermosa composición renacentista, que, sin relación aparente con la textura narrativa, ha dejado de ser una clara imagen especular:

---

[8] Hans Sachs, *Fabeln und Swänke*, ed. Goetze, 1893, I, 487-489, número 171 y VI, 1913, 209-211, núm. 976.

Ved cómo se derrumba aquí la ilustre
ciudad de Troya, ved yacente a Héctor,
al héroe valeroso
que hirió de muerte Aquiles, ved a Paris
saliendo a la batalla,
y a Patroclo más lejos, lastimoso;
y al rey Príamo herido de mil dardos.
Ved murallas hendidas de portillos
por donde se introduce
el enorme caballo fabricado
con sutil artificio;
y cómo arde el palacio de los reyes,
con qué violencia Hécuba la reina
se ve precipitada de su cámara,
y más allá a los griegos
que disparan sus flechas...

Sin embargo, al renunciar a la galería de retratos que le proponía su modelo escrito para restablecer una pintura historiada, Hans Sachs parece citar a su manera, es decir bajo variante culta, la tradición *P*, en que suelen prevalecer figuraciones histórico-narrativas.

La historieta de *Til Eulenspiegel pintor* debió conocer, pues, en la Alemania del siglo XVI una doble difusión: oral y escrita, sin contar con que el librito de las facecias de Til dio lugar a varias traducciones, completas o parciales, al flamenco, al francés e incluso al latín, en las que figura —claro está— el cuento que nos ocupa. En Francia no llegó éste a popularizarse, por más que corriera el *Ulespiègle* francés en la *Bibliothèque bleue* de Troyes [9].

No sucedió lo mismo en la Europa oriental. El embuste de la pintura maravillosa es el tema de un cuento popular

[9] Marcel Bataillon, *«Ulenspiegel» y el «Retablo de las Maravillas» de Cervantes*, en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, 1964, págs. 260-267.

aún vivo, al parecer, a fines del siglo XIX en la tradición oral de ciertas regiones de Polonia. He aquí, pues, resumido por Archer Taylor[10] el cuento del *Paraíso alemán*:

> Un timador promete mostrar el Paraíso con Dios, sus Ángeles y sus Apóstoles, pero precisando que sólo podrán verlo los que hayan nacido de legítimo matrimonio. Con esas promesas logra vivir tres meses a expensas de un rico alemán, estafándole al fin unos mil rublos. Todos los alemanes de la comarca son invitados a presenciar el espectáculo, sin que por eso se descubra la superchería. El motivo procede de Alemania, pero los polacos se han adueñado de él para ridiculizar la credulidad de los alemanes. Trátase con toda verosimilitud de alemanes de Polonia, de antiguo instalados como colonos en territorio eslavo.

La finalidad del cuento es proclamar antagónicamente la superioridad que se atribuye respecto del grupo alógeno la clase subalterna e instrumental, es decir el campesinado local. El motivo no ha dejado de transformarse y perder con ello —caso de ser completo el resumen de que disponemos— algunos de sus elementos esenciales. Pero lo que permanece inalterado es su alcance funcional. Desde siempre el objeto de escarnio en el circuito *P* es el nacimiento, fuente y raíz de todo poder. En el *Clérigo Amis* y en *Eulenspiegel pintor* el poder es el del rey y de los señores. En Polonia es el de los alemanes, dueños de la tierra, hinchados de orgullo y de credulidad. Sus siervos se desquitan con la mofa, para lo cual reutilizan el potencial polémico de un cuento ya viejo que proviene precisamente del folklore alemán.

***

[10] Archer Taylor, *op. cit.*, pág. 19.

Dejando Alemania, una segunda área de difusión para nuestro motivo es Italia. El testigo más antiguo de la tradición italiana es un exemplum en latín conservado en una colección manuscrita del siglo XV, procedente con toda probabilidad de un convento de franciscanos [11]:

> Un histrión se presenta en la corte de un rey, que le pregunta: «¿Qué sabes hacer?» El histrión contesta: «Sé pintar y representar maravillosas imágenes». Díjole el rey: «Quiero que pintes mi palacio». El otro respondió: «De buen grado, Señor, pero debo deciros una cosa, y es que nadie podrá ver mis pinturas si fuera cornudo, nacido de coyunda ilegítima o traidor a su señor natural». El histrión mandó desplegar lienzos alrededor de la sala que debía pintar. Pasados unos días, dijo el histrión: «Venid, Señor, y contemplad esas maravillosas pinturas». El rey entró, acompañado de sus caballeros, para ver la obra. Y por más que miraba no veía nada, pues no había pintura ninguna. Pero como temía pasar por cornudo o bastardo, dijo que nunca había visto pinturas ni imágenes tan bellas, y los demás dijeron otro tanto. Pero al salir dijo uno de los caballeros al rey: «Señor, creo que Dios me ha dado la más fiel y mejor esposa que hoy vive en la ciudad; tuve también buenos padres y no soy traidor. De donde estoy pronto a sostener en singular combate que no veo nada». Los demás dijeron lo mismo. Entonces, el rey dijo que tampoco él veía nada. El histrión les había engañado. Así el diablo engaña a los pecadores y mundanos, porque aquellas cosas en que no hay ninguna verdad las hace aparecer caras y preciosas, como son riqueza, poder, fuerza, hermosura y nobleza.

He aquí un caso patente de cambio de circuito: el motivo folklórico pasa de la tradición oral a la literatura eclesiástica, dando lugar a un ejemplo que el predicador utilizará en el púlpito para ilustrar un sermón. Del cuento no queda más que un argumento brevemente transcrito: se

[11] Archer Taylor, *op. cit.*, pág. 20.

alude, por ejemplo, a una pintura historiada, pero sin describirla, dejando entera libertad al predicador para ampliar la materia. El origen franciscano de la colección explica la diatriba ascética que denuncia las ilusiones mundanales: riqueza, fuerza, poder, nobleza y hermosura. Los engaños del diablo son como el que forjó el histrión del *exemplum*, inventor de una pintura mágica, invisible sólo porque no existe. El corolario de todo ello es que la función desmistificadora no incumbe aquí a un simple o a un loco bufón, sino a un caballero cristiano, a cuyo parecer todos se adhieren al punto. Se trata, pues, de una manipulación del cuento con finalidad religiosa. Un punto, sin embargo, que atestigua la vitalidad de la tradición folklórica es la variación que afecta a lo que podríamos llamar el criterio de visibilidad, o de exclusión de visibilidad. En todas las versiones que hemos reseñado, ese criterio era único, el legítimo nacimiento, o sea que ven los hijos de bendición y se excluyen los bastardos. El cuento franciscano introduce por primera vez un criterio múltiple, como lo será el del *Retablo* cervantino. Quedan, pues, excluidos de toda visibilidad los que pertenecen a una de las tres categorías siguientes: *a*) los cornudos, *b*) los bastardos, *c*) los traidores, lo que deja campo abierto a varias combinaciones: sea, por ejemplo, un legítimo hijo de bendición y fiel a su señor, pero marido engañado; ése no podrá ver. O un hombre que tiene esposa leal y es hijo de su padre, pero que anda en tratos con los enemigos de su señor; ése tampoco podrá ver nada, etc.

En realidad, sería posible reducir a dos los tres criterios, lo que nos llevaría en dirección del *Retablo de las Maravillas*. Cuernos y bastardía van emparejados, pues pueden confundirse en una única representación fantástica por poco que el sujeto se identifique al padre: un bastardo no es sino un cornudo por la parte del padre, y el cornudo

padece en su propia persona una vergüenza que el bastardo asume en la persona de su padre, lo que equivale a identificar a la madre con la esposa, o a la esposa con la madre.

Este primer criterio conjunto es el familiar o de linaje. El segundo: la traición al señor, es claramente ético-social, pues implica la ruptura de una convención en la que se funda la vida colectiva. Sea como sea, quien falte al uno o al otro no verá nada.

***

Con la intervención de Gonnella, bufón del Marqués de Ferrara, el motivo folklórico cae entre las manos de un histrión profesional. Se halla, en efecto, recogido en las *Bufonnerie del Gonnella, cosa piacevole et da ridere* (1506), extenso y gracioso poema en que se versifican un sinfín de historietas y anécdotas chistosas, todas referidas al que Poggio calificaba de «histrio perfacetus» [12].

Las víctimas del engaño son el Marqués de Mantua y el Embajador de Venecia. La escena es un palacio de Mantua en el que un pintor ha decorado una sala. El bufón recibe a los visitantes a la entrada:

> ...donde el Marqués con el Embajador
> de Venecia, subiendo la escalera,
> dijo el Gonnella: «Entrad, mas con cuidado,
> que el que es bastardo aquí no verá nada».
> Todos reían. El primero entraba
> el Marqués, que veía a serpentescas...

Los ojos del Marqués son ciegos a toda pintura; no ve si no es *a serpicioni*, o sea «a serpentescas», poco o nada,

[12] El texto ha sido reimpreso por F. Gabotto, *Le epopee del buffone*, Bra, 1893.

como el lución que pasa por ciego. Él y el Embajador fingen, por disimular, y se le antoja al Marqués alabar una escena de cetrería, que ninguno de los dos se atreve a desmentir:

> ...y por no descubrirse iba diciendo:
> «Mirad qué prestos van esos barones».
> El noble Embajador los está viendo
> y dice que llevaban en el puño
> muchísimos halcones. Uno a otro
> mirándose en los ojos, exclamaba:
> «¿Habéis visto jamás tan rica caza?»

Menudean de pronto los pareceres, pues cada uno de los presentes pretende que es otro el tema de la pintura, hasta que una voz, que podría ser la del mismo Gonnella, da a su modo la clave del engaño:

> ...Y dicen: «¡Bah! Mirad la bella historia
> de Hércules y la hermosa Deyanira!»
> Y había quien decía: «¿Estoy sin seso?
> No, por cierto, que todos se confunden.
> Mas no quiero quitarle su buen nombre
> al Marqués ni al señor Embajador
> que aún está sin aliento, y por guardarme
> callaré, no me tengan por bastardo».

Apenas si se reconoce el motivo bajo tan culto tratamiento. La pintura se multiplica ahora ante los ojos que no la ven, pues el poeta ha logrado economizar el discurso descriptivo del histrión mistificador, dejando a las mismas víctimas la libre elección de las imágenes invisibles: una escena de caza en que los caballeros empuñando sus halcones bien podrían ser tema de alusiones apicaradas y salaces, y un fresco mitológico de Hércules acompañando a su esposa Deyanira, que, con la túnica de Neso, acabará siendo

causa de su muerte. Todos ante la pintura maravillosa se apresuran a tomar la palabra, para ocultar su bastardía. Todos, salvo el bufón, que, con un rasgo extremadamente agudo, declara el embuste, poniendo término a la inquietud de los grandes (la revelación de su infamia le ha cortado el aliento al Embajador), a la vez que los tacha de bastardos por haberse lanzado a describir lo que sus ojos no veían.

El cuento, que ha seguido viviendo en la tradición popular italiana, fue recogido dos veces a fines del siglo XIX, una en Casale, aldea próxima a Pistoia, y otra, al parecer en Nápoles.

En la versión toscana [13] el motivo aparece hondamente transformado:

> Los de Casale quisieron una vez hacer pintar a su Santo Patrón, pero querían que todo estuviese dispuesto para el día de su fiesta. Llamaron a uno que les prometió hacerlo. Y, en efecto, comenzó al punto el cuadro, y se lo enseñó al cura, que lo miró y dijo: «¡Precioso, precioso!»... Total que le gustó tanto que no hacía más que hablarles a todos del cuadro, tanto que todos lo querían ver. Pero el pintor no quiso a nadie. Se encerró en la estancia, y allí no entraba más que el cura.
>
> Después de trabajar algún tiempo, el cura le dice: «¿No se podrá ver cómo va saliendo el cuadro?» Dice el pintor: «Precisamente se lo quería decir; no sé lo que pasa, pero hace unos días no me sale tan bien. Puede ser que esa buena gente cometa pecados y que el Santo no les quiera ver. ¡Que no entiendo, vaya!» Dice el cura: «¿Cómo? ¿Y yo no había de saberlo?

[13] R. Nerucci, *Racconti popolari pistoiesi in vernacolo pistoiese*, Pistoia, 1901, págs. 105-107.

Quiere decirse que mañana voy, y si algo de eso hubiera, los confieso a todos». Precisamente el día siguiente era domingo. Después que leyó el Evangelio, dijo que el cuadro lo había visto, que estaba saliendo de lo más lindo, pero que ahora, no se sabía por qué, no quería salir tan bien. Y dijo: «Yo me barrunto que debe ser por vuestros pecados. Así que, si queréis tener al santo para el día de la fiesta, es preciso venir todos a confesaros, y si no el Santo no sale». Cuando esto le oyeron al cura, todos se fueron a confesar para tener acabado el santo el día de la fiesta.

La víspera de la fiesta el pintor llamó al cura y le hizo ver el cuadro, diciendo: «¿Qué le parece?» Dice el cura: «Ha salido de lo lindo. Imagínate mañana cuando lo vean». Dice el pintor: «Pero le advierto una cosa, tenga buen cuidado de confesarlos hasta el fondillo, que, si no, no verán nada». Dice el cura: «En eso estoy». Y al momento corre a avisarles que el santo había salido tan bien que no podía salir mejor, pero que si les había quedado algún pecado sobre la conciencia no lo podrían ver.

Apenas se hubo marchado el cura, dice el pintor: «Ahora es la mía». Recoge sus colores y lo blanquea todo. El día de la fiesta no cabía en la iglesia ni una migaja de pan. Allí estaban todos esperando que se descubriese al santo. El cura desde el altar se volvió y les dijo a los que estaban en la iglesia: «¡Atentos todos! ¡Mirad qué hermoso! Yo no he visto otro tal en mi vida. Parece de carne y hueso».

En esto lo descubren, y no veían más que blanco, y decían: «¿Dónde está el Santo? ¿Es que no se ve o es que todo es blanco?» El cura se quedó parado, pero al punto se recobró y dijo: «¡Oh carísimos! Quiere decirse que lo que es pecados tenéis, porque yo lo veo muy bien, aunque me esté mal el decirlo. Ahí está, y yo no sé cómo os las arregláis para no ver nada. Quiere decirse que estáis llenitos de pecados, ¡y eso que habéis venido a confesaros!» Pero él tampoco veía nada y no sabía explicárselo. Pero al fin se le acabó la paciencia y dijo, dice: «¿Hay que decirlo todo? Yo tampoco veo nada».

La segunda historieta italiana transcurre en Nápoles [14]:

> Érase una vez un pintor muerto de hambre que se había comprometido a pintar una Madonna en la bóveda de una iglesia. Pero, en lugar de cumplir el encargo, se pasa el tiempo comiendo, bebiendo y durmiendo a puerta cerrada. El día de descubrir la pintura, que, según lo anunciado, sólo había de ser visible a los nacidos de legítimo matrimonio, todo el público prorrumpe en gritos de entusiasmo. Un muchacho que no ve nada y lo dice recibe un cachete en recompensa de su sinceridad: «Cállate la boca —le dice el padre—. Cuando estemos en casa menuda tunda le espera a tu madre, la muy sinvergüenza».

Los dos cuentos italianos son excelentes. El segundo está más cerca del motivo tradicional, muy alterado en el primero.

La originalidad del cuento napolitano consiste en que sea un niño el que proclame la verdad en presencia de su padre, lo que equivale a condensar dos criterios de exclusión en el de la bastardía. El muchacho confiesa que no ve nada. Es, pues, un bastardo. No tiene más que hablar para que su padre quede deshonrado. De donde la orden de callar y la promesa de una buena paliza a la madre apenas vuelvan a casa. La cosa es clara: el hombre es cornudo. Pero no se ha estipulado que los cuernos sean un criterio de exclusión; sólo la bastardía impide ver. Ahora bien, el padre no ve más que el hijo, de modo que, si es cornudo, tiene sobrados motivos para creerse, además, bastardo, es decir, cornudo por parte de madre. Pero el personaje, atento sólo a la bastardía del hijo, no se percata de la suya, con lo que resulta, por añadidura, un imbécil.

La historieta construye, pues, un delicado y obsesivo juego de espejos: si el hijo es bastardo, el padre es cor-

[14] Archer Taylor, *op. cit.*, págs. 21-22.

nudo, pero, no viendo nada, es bastardo a su vez, reflejándose bastardía y cuernos de personaje en personaje a lo largo de la línea familiar ascendente.

Obsérvese además que a favor de esa sucesión de padre bastardo a hijo bastardo (= de padre cornudo a hijo cornudo) se reintroduce el tema, muy difundido en la literatura popular «de tal palo tal astilla», o sea que al hijo le ha de tocar la suerte del padre.

La imagen de la Virgen, es decir, de la Madre, confiere a la especularidad de la pintura un carácter netamente inversivo e irreverente.

La historieta de Casale no es menos extraordinaria. Lo que llama en ella la atención es que el tema de la bastardía ha sido eliminado. Pero ¿en beneficio de qué?

El cuento reposa en la relación pintura/confesión. El criterio para ver es haberse confesado. El pintor pinta y el feligrés peca. Después de lo cual el pintor borra (= blanquea) su pintura y el feligrés borra su pecado, blanqueando su conciencia. El efecto cómico proviene de la equivocada relación de causalidad que se ha establecido —en sentido inverso— entre la blancura del alma y la del muro. En el desenlace esa relación será reconocida como imaginaria por el mismo que podría sacar provecho de ella, es decir, el cura. Ha confesado a todo el mundo y nadie ve nada, y él tan poco como los demás. Si, con confesión o sin ella, el resultado es el mismo —no ver—, ¿de qué sirve la confesión? ¿De qué sirve confesar a los feligreses? En cuanto al pintor, ¿de quién o de qué se burla? Pinta y pinta bien, pero es para borrar. ¿Borrará para mover a confesión? ¿O es que pinta como se peca, esperando el brochazo que lo blanqueará todo y dejará el terreno libre para otra pintura u otro pecado?

El cuento de Casale, si se lee así, es un arma emponzoñada en una polémica anticlerical y, en el fondo, antirreligiosa. Pero ya hemos dicho que el motivo de la pintura invisible, mientras no sale del circuito *P*, está preñado de acusaciones y protestas; y el cuento toscano está tomado directamente de la tradición popular. La transformación que se ha operado es obvia: el blanco de la burla ya no es el rey ni ningún gran señor, pero sigue siendo el poder, el poder de la Iglesia, a la que se ataca, no ya en sus prerrogativas temporales, sino en el crédito espiritual del sacramento.

***

El único testigo de una tradición española anterior a Cervantes es el cuento XLIX del *Buen aviso y portacuentos* recopilado por Juan Timoneda en 1564, colección de «extraños y muy facetos dichos» en que las anécdotas clásicas alternan con historietas que, sin duda, debían pertenecer a la literatura oral.

El motivo de la pintura invisible da lugar al siguiente relato [15].

> Teniendo un rey un cuadro de sala para pintar y no hallando ningún pintor que se lo pintara a causa que en no contentalle la pintura la mandaba deshacer y apalear al pintor, hubo un atrevido chocarrero que, sin saber pintar, como supiese que el rey era cornudo, se atrevió a decille que se lo pintaría, pero con tal pacto que le diese la llave de la sala porque nadie entrasse a ver su pintura hasta que no la hubiese acabado.
>
> Contento el rey, para esto pidióle para colores y cosas necessarias cinquenta ducados y ración para su persona. Dados los dineros, el bueno del no pintor tuvo su entretenimiento de

[15] Se cita a partir de la edición de Juliá Martínez.

seis meses con el rey diciéndole que lo pintaba. Y a la postre, teniendo passaje con una nave, dixo al rey:

—Mañana le quiero mostrar mi pintura acabada, pero es bien que su Alteza esté avisada de la propiedad della y es que ningún cornudo la puede ver.

El rey, deseoso de saber si lo era, como se sospechaba, encerróse solo con el pintor, y hablando con él señalábale con una varilla la pared blanca, que maldita la figura que había, diciéndole:

—Mire Vuestra Alteza en este primer cuadro cual está Diana descuidadamente bañándose en esta cristalina fuente con sus ninfas.

El rey, aunque no veía nada, por no descubrir quera cornudo, respondía:

—Sí, ya lo veo.

—Y en estotro ¿no ve Vuestra Alteza Acteón cuan embebecido se está mirándola, y convirtiéndose en ciervo?

Respondió el rey:

—Sí, veo.

—Y en estotro ¿cómo se mete huyendo de sus canes por este bosque arriba, y en este cuadro y postrero, entre esta entretenida y amenísima arboleda, cual le comen y despedaçan sus canes?

El rey siempre respondiendo que lo vía, saliéronse de la sala y tomó la llave en su poder, y el chocarrero prontamente sembarcó; y por probar su pintura tomó el rey muchos caballeros y puestos en la śala manifestábales lo que el pintor le había relatado. Los cuales se sonreían y otros le juraban que tal no había. Conosciendo el rey la burla, y cuan cortésmente le había aquel chocarrero sacado cinquenta escudos, y cuan delicadamente le dijo que era cornudo, mandóle buscar para castigalle, y no pudiendo [h]avelle, mandó cerrar la sala para perpetuamente y poner encima de la puerta estos tres versos escritos en oro, que decían:

Aunque por aquí salió
mi desengaño y cuidado,
mejor vivía engañado.

Así pues, en el cuento de Timoneda el único criterio de exclusión son los cuernos. La pintura mágica se oculta a la mirada del rey cornudo. Pero lo que más llama la atención en esta versión española es el intento de racionalizar la historieta, confiriendo a la burla un aire de verosimilitud que la hace plausible. El rey es, en efecto, cornudo, sospecha serlo, y el pseudopintor lo sabe, todo lo cual deja la impresión de una reinterpretación culta.

Esa impresión se confirma si se considera la pintura que se somete a la aprobación del soberano. Consta de cuatro cuadros, en los que se representa la triste historia del cazador Acteón, que, habiendo sorprendido a Diana en su baño, se vio convertido en ciervo por la diosa airada y murió despedazado por sus mismos perros. Este tema mitológico, de origen claramente culto, se inserta a la perfección en la trama del cuento tradicional, que, según se ha visto, requiere que la pintura invisible funcione como un espejo destinado a mostrar a la víctima la verídica imagen de su condición. Esa especularidad se marca aquí con varios rasgos:

a) La historia de Acteón es la de un cazador cazado, lo mismo que el cuento que relata cómo un rey altivo y cruel, pues manda apalear a los pintores que le descontentan, es burlado por un «atrevido chocarrero».

b) El ciervo del cuadro refleja en sus cuernos los del mismo rey cornudo.

c) La pintura que le es vedado ver al rey representa una escena de voyeurismo, un cazador al acecho de un espectáculo prohibido, que es el de la diosa desnuda. El castigo de Acteón tiene su homólogo en la momentánea ceguera del monarca, castigado en su ansia de ver la pintura que se le oculta, sin contar con la pública revelación de su infamia.

Todo lo cual se presenta como un curioso compromiso entre las dos literaturas *P* y *C*, especularidad heredada de la tradición folklórica, pero realizada con elementos de la mitología greco-latina, culta por definición.

Nótese de paso que los cuernos, que funcionan en el cuento de Timoneda como criterio exclusivo de visibilidad, han debido difundirse extensamente en la tradición española de la historieta, pues en el entremés del *Retablo de las Maravillas* que a imitación del de Cervantes compuso Luis Quiñones de Benavente son «el Conque» que invisibiliza el espectáculo, oculto para todo el que «tuviere en el cabello / alguna desigualdad / en que tropiece el sombrero». Nos hallamos, pues, en presencia, con el texto de Quiñones, de una de esas obritas que, perteneciendo al circuito de la literatura culta, proceden conjuntamente de los dos circuitos, o sea de una tradición oral todavía viva en el recuerdo y de una o varias realizaciones escritas antecedentes.

De hecho, el *Retablo* de Quiñones de Benavente pone en escena a los mismos personajes de Cervantes: el Alcalde, el Regidor y el Escribano, a los que añade el consabido Sacristán; y presenta un corto espectáculo que, reducido a dos escenas (el torito jarameño y el río Nilo), no deja de ser un plagio del dramático retablo de Chanfalla y Chirinos. La sustitución del doble criterio cervantino por el tradicional de los cuernos casa perfectamente con la inocentada del robo de capas.

Pero, antes de pasar al análisis detallado del entremés de Cervantes y de sus ulteriores imitaciones, conviene dejar constancia, aunque sea en una presentación rápida, de los cuentos que, desarrollando el tema del paño mágico, derivan de un subtipo 1620^{b} cuya extensa difusión en el actual

circuito de la literatura culta arranca de Hans Christian Andersen.

LA TRADICIÓN DEL PAÑO MÁGICO (1620[b])

De la burla del paño mágico existen dos versiones antiguas, una islámica y otra española. La versión española es el Ejemplo XXXII del *Conde Lucanor* del Infante Don Juan Manuel, y la islámica se halla recogida en la colección turca de los *Cuarenta Visires*. Ambas son derivaciones del mismo subtipo, sin que pueda asignarse prioridad a ninguna de las dos.

A diferencia de lo que sucede con los cuentos de pintores que nos han ocupado hasta ahora, en los cuentos de tejedores el motivo del objeto invisible presenta una elaboración compleja, pues se desdobla en dos estados o momentos sucesivos. En un primer momento el objeto es paño, antes de pasar, en un momento segundo, a ser prenda de vestir, asimismo invisible como lo era el paño invisible de que se cortó. Un rasgo distintivo del cuento islámico en su versión turca es que el paño mágico no se utiliza en la confección de un traje, sino en la de un magnífico turbante.

El cuento de los *Cuarenta Visires*[16] dice así:

> Érase un gran rey. Un día se presentó un hombre, y le dijo: «¡Oh rey! Sé tejer un turbante visible solamente para los hijos de legítimo matrimonio e invisible para los bastardos». Maravillóse el rey y mandó al tejedor tejer ese turbante.

[16] Se cita a partir de la traducción inglesa de J. B. Gibb, *The history of the Forty Vezirs*, Londres, 1886, págs. 148-149.

> Y el tejedor recibió una pensión del rey, y se pasó largo tiempo trabajando. Un día plegó un papel —un pliegue a la derecha y un pliegue a la izquierda— y lo presentó al rey, diciéndole: «¡Oh rey!, he tejido el turbante». El rey desplegó el papel y vio que no había nada. Y los visires y los nobles que allí estaban miraron el papel y no vieron nada. Y dijo el rey para sus adentros: «¿No ves? Luego eres bastardo». Y se quedó muy triste. Y pensó: «Mi único remedio es decir que es hermoso el turbante, y admirarlo, pues si no, me cubro de vergüenza ante el pueblo». Dijo entonces: «¡Bendito sea el Señor! ¡Qué hermoso turbante! ¡Y cuánto me satisface!» El tejedor respondió: «¡Oh rey! Que me traigan un casquete y enrollaré el turbante para el rey». Trajeron un casquete y el tejedor desplegó el papel, movió las manos como quien enrolla un turbante, y lo colocó en la cabeza del rey. Todos los nobles que allí estaban dijeron: «¡Bendito seas, rey! ¡Qué maravilloso turbante!» Y aplaudieron con fervor. Levantóse el rey y, acompañado de dos visires, se dirigió hacia sus apartamentos, donde les dijo: «¡Oh visires! Soy bastardo; no veo el turbante». Rospondieron los visires: «Nosotros tampoco lo vemos, Señor». Al fin supieron con toda certeza que no existía el turbante y que el tejedor no había hecho la burla sino para sonsacarle dinero.

Así que no sólo el rey permanece ciego ante el paño mágico denunciándose como bastardo, sino que además se exhibe ante la corte tocado de un turbante invisible, ofreciendo a la vista de todos su cabeza desnuda, a la que no protege ya la prestigiosa insignia de su inmerecida realeza. Como en todos los cuentos del subtipo 1620[b] la víctima de la burla, además de *no ver*, se halla en el caso de *ser vista* por los que, presenciando su infamia, no tienen más remedio que ver lo que habría de permanecer invisible.

En la redacción de los *Cuarenta Visires* el mismo rey confiesa que no ve el paño, y, gracias a su sinceridad y a la de sus visires, la superchería se descubre casi inmediatamente y sin dar lugar a ninguna escena excesivamente ri-

dícula, lo que hace que de todas las versiones que hemos examinado hasta ahora ésta sea, tal vez, la menos agresiva en su catártica contestación del poder.

En cuanto al turbante, la innovación, muy propia de un cuento islámico, se deja fácilmente interpretar como un elemento imputable a la singularidad de la civilización que recoge, adopta y transmite el motivo folklórico de la prenda invisible. Pero, a pesar de su carácter adventicio y, aparentemente, superficial, el turbante, según se ha de ver más adelante, no deja de tener su función propia en la arquitectura simbólica del cuento, confiriendo a la versión de los *Cuarenta Visires* una significación específica, singular en la transformabilidad del motivo, como si éste se hubiera ido modulando y tomando de las civilizaciones por las que transitaba los elementos más adecuados a su momentánea definición [16bis].

***

La versión española de Don Juan Manuel [17] es más radical, ya que se dejan percibir en ella algunas de las intenciones polémicas que conferían a la fablilla del *Clérigo Amis* su agresividad contestataria, que parece cuadrar mejor con las instituciones cristiano-feudales que con los hábitos socio-jurídicos de un estado musulmán, aunque la ficción supone que el protagonista es un rey moro, cosa que no se indica al comienzo de la narración, sino en un tardío inciso de la misma. Empieza así:

> Tres omnes burladores vinieron a un rey et dixiéronle que eran muy buenos maestros de fazer paños. et señaladamente que fazían un paño que todo omne que fuese [fijo] daquel

[16bis] Véase nota 44 bis, pág. 199.

[17] Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, 1969, págs. 178-182.

> padre que todos dizían, que vería el paño; mas el que non fuesse fijo de aquel padre que él tenía et que las gentes dizían, que non podría ver el paño. Al rey plogo desto mucho, teniendo que por aquel paño podría saber quáles omnes de su regno eran fijos de aquellos que devían seer sus padres o quáles non et que por esta manera podría acrescentar mucho lo suyo, ca los moros non heredan cosa de su padre si non son verdaderamente sus fijos.

Descontando la última frase, que sitúa el cuento en tierras islámicas, la posición del problema de la legitimidad y de la bastardía es la misma que ya conocemos. Con la desherencia de los bastardos el rey, ansioso de «acrescentar lo suyo», se enriquecerá con las fortunas incautadas. De ahí que, movido de codicia, acepte sin vacilar la propuesta de los tres burladores, proveyéndoles «para fazer el paño [de] mucho oro et plata et seda et mui grand aver».

Así que, encerrados en una casa, o palacio, en la que nadie tiene licencia de penetrar, los tejedores

> pusieron sus telares et davan a entender que todo el día texían en el paño. Et a cabo de algunos días fue el uno dellos a dezir al rey que el paño era començado et que era la más fermosa cosa del mundo; et dixol a qué figuras et a qué labores lo començavan de fazer et que si fuesse la su mercet, que lo fuesse a ver, et que non entrasse con él omne del mundo. Et desto plogo al rey mucho.

La técnica del relato es reiterativa; el rey envía sucesivamente a uno y otro camarero, como para poner a prueba el paño mágico. Ninguno de los dos se atrevió a decir que no veía nada, sino que los encarecimientos fueron tantos que el soberano se decidió a tentar él mismo la experiencia:

> Quando entró [el rey] et vio los maestros que estavan texiendo et dizían: «Esto es tal labor et esto es tal historia, et esto es tal figura et esto es tal color...» et concertavan todos

en una cosa, et ellos non texían, et dizían de qué manera era el paño et él que no lo veya et que lo avían visto los otros, tóvose por muerto, ca tovo que porque non era fijo del rey que él tenía por su padre, que por esso no podía ver el paño, et él receló que si dixiesse que lo non veya que perdería el reyno. Et por ende [començó] a loar mucho el [paño] et aprendió muy bien la manera como dizían aquellos maestros que el paño era fecho. Et desque fue en su casa con las gentes començó a dezir maravillas de quánto bueno et quánto maravilloso era aquel paño, et dezía las figuras et las cosas que avía en el paño, pero que él estava con muy mala sospecha.

Y ahí vuelve a empezar la contradanza. El rey envía a su alguacil, que a su vez, con temor de perder la honra, proclama la excelencia del paño, y luego a otro privado, a quien acontece lo mismo que a los otros:

Qué vos diré más? Desta guisa, et por este recelo, fueron engañados el rey et quantos fueron en su tierra, ca ninguno non osava dezir que non veye el paño.

Hasta aquí el tema ha desarrollado su primer momento: el paño mágico permanece invisible al rey que intenta verlo, cegado por su bastardía. Pero al ver activo sucede —momento segundo— un ser visto, cuando del paño se pasa al regio vestido.

Et así passó este pleito, fasta que vino una gran fiesta. Et dixieron todos al rey que vistiesse aquellos paños para la fiesta. Et los maestros traxiéronlos enbueltos en muy buenas sávanas, et dieron a entender que desbo[l]vían el paño et preguntaron al rey qué quería que taiassen de aquel paño. Et dixo el rey quáles vestiduras quería. Et ellos davan a entender que taiavan et que medían el talle que avían de aver las vestiduras et después que las cosían.

Quando vino el día de la fiesta, vinieron los maestros al rey con sus paños taiados et cosidos, et fiziéronle entender quel vestían et quel allanavan los paños. Et assí lo fizieron

fasta que el rey tovo que era vestido, ca él non se atrevía a dezir que non veya el paño.

Et desque fue vestido tan bien como avedes oydo, cavalgó para andar por la villa; mas de tanto le avino bien que era verano. Et desque las gentes lo vieron assí venir et sabían que el que no veya aquel paño que non era fijo daquel padre que cuydava, [cuydava] cada uno que los otros lo veyan et que pues él non lo veya, que si lo dixiesse, que sería perdido et deshonrado. Et por esto fincó aquella poridad guardada, que non se atrevíe ninguno a lo descobrir, fasta que un negro que guardava el cavallo del rey et que non avía que pudiesse perder, llegó al rey et dixol: «Señor, a mí non enpeçe que me tengades por fijo de aquel padre que yo digo, nin de otro, et por ende, dígovos que yo so çiego, o vos desnuyo ides». Desque el negro esto dixo, otro que lo oyó dixo esso mismo, et assí lo fueron diziendo, fasta que el rey et todos los otros perdieron el reçelo de conoçer la verdad et entendieron el engaño que los burladores avían fecho. Et quando los fueron buscar, non los fallaron, ca se fueran con lo que avían levado del rey por el engaño que avedes oydo.

Propia del cuento español es esa especie de histeria colectiva que sobrecoge, uno tras otro, a los camareros, alguaciles y privados del rey, y finalmente a todos los de la corte que, a pesar de no ver paño alguno, llegan, en su angustia de afirmarse, a instar al rey a que se mande cortar un vestido de aquel paño mágico, vestido invisible, cuya invisibilidad se impone a la muchedumbre callejera, paralizada a su vez por la ceguera.

En cuanto al palafrenero negro que proclama la equívoca verdad: «yo so çiego, o vos desnuyo ides», no deja de ser un marginal, muy distinto sin embargo de los personajes que en la tradición antigua desempeñan semejante función y que, por lo común, suelen ser simples, bufones o bufonas. El negro habla no por simpleza, sino porque «non avía que pudiesse perder»; o sea que, a diferencia del rey,

de los señores, e incluso de los ruanos que presencian la extraña cabalgata, la honra no comporta para él privilegios, poder, riqueza o consideración que hubiera de salvaguardar, lo que hace que se sienta movido a tomar la palabra desde el fondo de su indignidad personal, confirmando la tensión agresiva latente en la historieta.

El cuento del paño mágico, que desnuda a cada uno de su revestimiento de dignidad, debió difundirse desde España hasta Francia, donde lo cita Noël du Fail en sus *Baliverneries* (1548), aludiendo a una de las múltiples farsas o bufonerías en que sobresalía un tal Martinville de Rouen, «docte et facétieux badin», que, sin máscara ni harina, sabía remedar «le cousturier qui fit une cape au gentilhomme d'un drap invisible, fors à ceux qui estoient fils de putain» [18]. Curiosa inversión que atribuye la clarividencia a los bastardos, únicos en poder ver el paño mágico. Ahora bien, por esas fechas, es decir, a mediados del siglo XVI, nuestro cuento no podía alcanzar el dominio francés sino por el circuito de la literatura oral, desfolklorizándose casi inesperadamente al entrar en el repertorio de un farsante.

Pero, aunque siguiera corriendo en el circuito de la literatura folklórica, el cuento del paño mágico estaba destinado a una extensísima difusión culta, en razón del éxito que a partir de 1575 conoció, gracias a la edición de Argote de Molina, el *Conde Lucanor* del Infante Don Juan Manuel, «nunca bien apreciado libro» según lo califica Gracián en la *Agudeza o arte de ingenio* (Discurso XXVII), antes de resumir ampliamente el ejemplo de los tres burladores que hicieron el paño mágico, muy propio, dice, «para ponderar lo que se mantiene a veces un engaño común; y cómo todos van contra su sentir por seguir la opinión de los otros,

[18] Ed. Courtet, París, 1894, págs. 72-73.

alaban lo que otros celebran, sin entenderlo, por no parecer de menos ingenio, o peor gusto; pero al cabo viene a caer la mentira y prevalece la poderosa verdad».

En mejor lugar se procurará analizar el tratamiento original que Gracián en el *Criticón* da de un motivo que en la *Agudeza* se limitaba a citar.

Ni que decir tiene que la historieta, al pasar por la pluma de Gracián, pierde un tanto de su agresividad de antaño: el rey ya no es codicioso ni sueña con incautarse los bienes indebidamente heredados, y del negro mozo de cuadra no se señala que si habló fue porque nada tenía que perder. En cambio, Gracián introduce en su resumen una variante personal; el criterio de exclusión ya no es únicamente la bastardía, sino que el paño se oculta a «cualquiera que fuese de mala raza, bastardo o agraviado de su mujer». Así que, cuando el rey se exhibe desnudo, «las gentes que lo vieron así venir, y sabían que el que no veía aquel paño era borde, judío o afrentado de su mujer, todos gritaban que lo veían».

Esa divergencia de Gracián respecto de su modelo sólo puede explicarse por efecto de una transformabilidad aún viva en la tradición oral, que viene a deslizarse en la materia literaria culta.

La interpolación de Gracián parece ser el último indicio de la supervivencia de nuestro cuento en el circuito de la literatura oral. La *Agudeza* debió consagrar su definitiva desfolklorización. Nada permite asegurar, en efecto, que el inédito *Entremés de los texedores*[19], compuesto por Ambrosio de Cuenca en 1660 con motivo de las paces con

[19] El manuscrito autógrafo del entremés de Ambrosio de Cuenca se conserva en la Biblioteca Nacional (MS. 15.183). Nuestro colega el profesor Recoules anuncia su próxima publicación.

Francia y de las bodas de la Infanta María Teresa con Luis XIV, lleve en sí el menor recuerdo de una tradición folklórica viva.

Para celebrar las bodas reales, cierto alcalde de aldea, que no quiere ser menos que el de la Corte, anda buscando vestidos en compañía del regidor. El sacristán, amante de la alcaldesa, a fin de curar los celos del alcalde, finge tejer con su amigo Carrizo un paño maravilloso que sólo podrán ver los que no tengan raza de judío o morisco:

Escribano. — Aquí traigo unos hombres extranjeros
que por pocos dineros
en breve tiempo harán tela más buena
que Milán, que Venecia y que Lucena.
Regidor. — Entren luego esos hombres y veremos
lo que dicen.
Alcalde. — Aquí los esperamos.
(Entran el sacristán y Carrizo vestidos de extranjeros, ridículamente.)
Escribano. — Aquí están.
Sacristán. — (Carrizo amigo,
procura no te conozcan.)
Carrizo. — (No me conocerán.)
Casilda. — (Traza graciosa.)
Sacristán. — Nosotros, señor, venimos
desde Caramania a Roma;
de allí pasamos a España,
donde hemos hecho mil obras
con el aplauso debido
a nuesas nobles personas.
Alcalde. — Escribano, éste es gran hombre.
Escribano. — ¿No os lo he dicho?
Sacristán. — Quiero ahora
hacer en muy poco tiempo
unas telas prodigiosas
que no se han visto en Madrid
en la vida.
Alcalde. — ¿Son costosas?

Sacristán. — No, señor, que éste no es arte,
ésta es ciencia, que sin costa
haremos lo que quisiereis.
Alcalde. — ¿En cuánto tiempo?
Sacristán. — En media hora
estará tejida y hecho
della el vestido o la ropa.
Alcalde. — (¡Válgame Dios, qué gran dicha!)
Regidor. — (Si eso es cierto es brava cosa.)
Sacristán. — Mas con una condición,
que la tela más vistosa,
la más barata y más breve,
no la verá la persona
que algo tenga de judío
o morisco, aunque la pongan
en su presencia.
Regidor. — No, amigos;
son de los infiernos sombras
esas telas.
Escribano. — Y aun son brujos
los que tal prometen.
Alcalde. — ¡Hola!
¿No es barata? ¿No es muy breve?
Sacristán. — De balde será.
Alcalde. — ¡Qué importa
que sea de los infiernos!
Yo las quiero: Quien blasona
de cristiano viejo excusa
ver aquí su ejecutoria.
Entren en ese aposento
Y al instante y a la hora
denles cuanto pidan,
que sea todo a mi costa.
Sacristán. — Ven, Carrizo, que hoy verás
la venganza más graciosa
que el mundo celebra...

Como en los dos *Retablos de las Maravillas* —el de Cervantes y el de Quiñones de Benavente—, el engaño recae

en un cabildo de labradores ridículos. El papel de mistificador lo desempeña un sacristán rijoso, figura clásica del entremés, con la ayuda de un compinche. El tejido se presenta como obra infernal, dando lugar a una parodia de brujería, que es otro tópico entremesil. Todo ello forma parte de una convención teatral, que no tiene nada de folklórica.

Muy al contrario, nos hallamos frente a una elaboración caracterizadamente culta, que se denuncia por varios indicios. Así el hecho de que el Sacristán y Carrizo salgan «vestidos de extranjeros, ridículamente», recuerda en tono cómico una xenofobia que ha dejado hondas huellas en la literatura, pero de la que el folklore español no parece haber conservado ningún recuerdo. Nótese, por otra parte, que en el entremés de Ambrosio de Cuenca se retiene por único criterio de exclusión el de la limpieza de sangre, sin asociarlo a ninguna tara parental, bastardía o cuernos, que son los criterios exclusivos de la tradición. Quiñones de Benavente, que excluye de toda visibilidad a los cornudos, está más cerca del circuito *P* que Ambrosio de Cuenca, el cual, al privilegiar solamente la limpieza de sangre, se atiene al conocido lugar común de la literatura anti-rústica, satirizando al labrador cristiano viejo sin mezcla mora o judía.

A partir de esas premisas, la obrita desarrolla alegremente el tema, inspirado con toda probabilidad en el ejemplo de Don Juan Manuel, difundido entre los intelectuales españoles, ya por la impresión de Argote de Molina, ya por el Discurso XXVII de la *Agudeza* o *Arte de ingenio.*

El compendio de Gracián tuvo, en efecto, singular fortuna, pues fue recogido por el R. P. Carlo Casalicchio, jesuita napolitano, que publicó en Nápoles entre 1671 y 1678 una importante colección de ejemplos e historietas morales con

el título *L'utile col dolce*. El cuento del paño mágico, literalmente traducido de Gracián, se atribuye a «un argutissimo ingegno della Spagna, madre seconda degl'acutissimi e sotilissimi ingegni», del que no puede saberse a ciencia cierta si es el mismo Gracián o el «excelentísimo príncipe» Don Juan Manuel, ya que Casalicchio no cita, directa o indirectamente, ninguna autoridad.

L'utile col dolce debió ser, para los eclesiásticos en general y para los jesuitas en particular, un apreciado repertorio de ejemplos utilizables en sermones y pláticas. De ahí que nuestra historieta se difundiera, gracias a los predicadores de las Misiones, hasta el Extremo Oriente, donde llegó a revertirse al circuito folklórico. El cuento cingalés del invisible traje de seda no es más que una adaptación con variantes locales de la historieta que tiene su lejano origen en el *Conde Lucanor* [20]. De hecho, la actual notoriedad del cuento procede de la misma fuente, es decir, a través de Andersen, del libro de Don Juan Manuel.

*
**

Sábese, en efecto, que el *Traje nuevo del Emperador* no es una historia recogida de la tradición oral, sino una graciosa imitación del Ejemplo XXXII del *Conde Lucanor* que Andersen pudo leer en la traducción alemana de Eichendorf (*Der Graf Lucanor*) publicada en Berlín en 1840.

---

[20] El texto fue publicado en inglés por Parker, *Village Folk-Tales of Ceylon*, Londres, 1914, II, 66-69, núm. 89. Aquí el tejido es seda y no paño. Los burladores son siete. El criterio exclusivo es la bastardía. El rey envía un mensajero que, por temor de descubrirse, le oculta la verdad. Ante la invisibilidad de la seda, el soberano hace lo mismo. Se deja vestir del traje inexistente y se exhibe por la ciudad montado en un elefante. Ningún desmistificador denuncia el engaño.

El cuento de Andersen es demasiado conocido para que sea necesario reproducirlo íntegramente. Al motivo tradicional ha sabido añadir la atmósfera refinada, familiar y bonachona de las cortes principescas alemanas con ese emperador «que se perecía por las galas y no le interesaban los soldados, ni el teatro ni los paseos en coche por el bosque, si no era para lucir sus trajes nuevos».

De su modelo Andersen toma la técnica narrativa, hecha de obstinadas reiteraciones. Una vez que los burladores han puesto manos a la obra, el emperador envía un primer mensajero, que es su viejo ministro, y luego un segundo, que es un alto funcionario de la Corte, hasta que se decide a ir en persona a admirar la maravillosa tela. La escena en que los mistificadores, después de haber cortado un traje de aire, cosiéndolo con agujas sin hilo, visten al emperador —«¡Ligero como una tela de araña! ¡No parece sino que no se lleva nada encima!»—, está llena de deliciosos detalles, como el de los chambelanes a los que corresponde llevar la cola al monarca, y que la levantan del suelo y caminan con los brazos tendidos, pues no quieren que se trasluzca que no ven nada.

Pero Andersen impone al motivo hondas modificaciones, que son las que, ante todo, nos interesan. En primer lugar, los criterios de visibilidad son totalmente inéditos: «Los trajes cortados de esa tela tenían la maravillosa propiedad de ser invisibles para quien no supiera desempeñar su oficio o fuera de una incoercible necedad». De modo que el emperador llega a pensar que con tan hermosas prendas de vestir podrá descubrir quiénes son los que no saben desempeñar su oficio en el reino, y distinguir los inteligentes de los necios. Habráse reconocido, transformada en un inocente deseo de eficacia, la codicia que abrigaba el rey de Don Juan Manuel. Pero, sobre todo, la bastardía ha desapa-

recido, sustituida por defectos que no ponen en juego la integridad real de la familia, ni plantean el espinoso problema del cómo y por quién de la generación. Una censura moral, que es la del pudor romántico y protestante, ha borrado todo lo que en el motivo folklórico podía originarse en la estructura de las relaciones filio-parentales. Obsérvese de paso que el criterio exclusivo es doble, mientras que en Don Juan Manuel era único, innovación que recuerda el criterio asimismo doble del *Retablo de las Maravillas*.

En cuanto al desmistificador, ha cambiado también de naturaleza. El mozo negro cede su lugar a un niño, «La voz de la inocencia» dirá el padre. Porque el niño vive libre de los prejuicios y compromisos de la edad adulta, le corresponde proclamar la verdad: «El Emperador va desnudo», que los mayores se ocultan. Esa primacía del niño no se debe sólo al hecho de que Andersen escriba para los niños, animándolos a la verdad, sino también a la nueva concepción de la infancia que sacraliza la pureza infantil y segrega al niño de la comunidad de los adultos. Es significativo, en efecto, que en ese mundo en que el niño es rey, los adultos se rindan a la evidencia de la verdad que sale de la boca inocente, obligando a la autoridad a obstinarse en su envaramiento antes de decidirse: «El emperador se estremeció, pues le parecía que tenían razón, pero se decía que había de aguantar el cortejo hasta el fin, y tomó un aire aún más tieso, y los chambelanes siguieron su camino, sosteniendo la cola inexistente».

***

El recorrido que se acaba de dar por el área del motivo K 445 —con exclusión del *Retablo de las Maravillas*— no pretende agotar el tema, sino sólo presentar al lector una

serie de variantes significativas. Ni que decir tiene que no se han tenido en cuenta relatos que sólo presentan con nuestro motivo semejanzas lejanas y discutibles parentescos. Así descartamos la siguiente historieta que introduce abusivamente Archer Taylor en su encuesta, sacándola de una perdida revista [21]:

> Después de hacerse muy de rogar, un sujeto promete presentar a sus amigos unos juegos de ilusionismo que aprendió en la India. Cuelga de la cortina una sarta de cuentas de vidrio de color e instando a los presentes a fijar en ellas la vista consigue hipnotizarlos, con lo que todos creen ver lo que el ilusionista les va diciendo y describiendo, e incluso algunos suben al estrado y hacen una serie de ridiculeces. En ese momento se presenta en el salón la novia del mistificador, la cual, no habiendo sido hipnotizada como los otros, percibe la realidad y las bajezas a las que están siendo sometidos sus amigos. Puede imaginarse la disputa que va a seguirse entre los novios.

Para poder insertarse en nuestra serie le falta a la anécdota un elemento esencial, que es un criterio personal de exclusión, en virtud del cual se accede, o no se accede, a la contemplación de las prometidas maravillas.

También falta ese criterio en el siguiente *avadana*, que ilustra con el apólogo del loco y de los hilos de algodón el precepto de no obrar en nada con exceso:

> Una vez un loco dio algodón a un hilandero [22], rogándole que lo hilara. El artesano se esforzó en satisfacerle y le entregó un hilado de una extraordinaria delgadez. Pero el loco no se contentó, juzgándolo todavía demasiado grueso. El hilandero montó en cólera y señalándole el aire con el dedo le dijo:

---

[21] Archer Taylor, *op. cit.*, pág. 23.

[22] Stanislas Julien, *Les Avadanas*, París, 1859, I, pág. 150.

—He aquí unos hilos finísimos.

—¿Cómo es que no los veo? —preguntó el loco.

—Son tan finos que ni siquiera mis mejores oficiales pueden verlos, cuanto menos quien no es del oficio.

El loco, como transportado de alegría, hizo un nuevo encargo, pagándolo generosamente, aunque lo que se le había mostrado no era sino quimera.

No se ofrece aquí ninguna alternativa de ver o no ver según ciertas condiciones, imponiendo al personaje, o a un conjunto de personajes, la convicción de que forma parte de uno u otro grupo. No basta, en efecto, que un objeto inexistente se presente como invisible, o sugerido en imaginación, para que nos hallemos en presencia de un espécimen de nuestro motivo K 445.

Otra condición que ha de ser además satisfecha para que un cuento pertenezca a tal motivo es que el objeto invisible carezca de toda existencia real. De no ser así, temas mágicos como el del Graal, cuya demanda se reserva a un caballero de corazón puro, entrarían a formar parte de nuestra serie, ensanchándola ineficazmente a expensas de una de sus peculiaridades esenciales que es la burla que urde el mistificador y el respeto humano que motiva al mistificado.

En cambio, un chascarrillo inglés como el siguiente, recogido en una colección de cuentecillos elisabetanos, se presenta como una rápida alusión a una historia hoy perdida que debió insertarse perfectamente en nuestro motivo. El tema es un refrán: «*Molinero honrado, pulgar de oro*». Como un mercader se burlase de un molinero asegurándole que no creía en la verdad del adagio, el agudo molinero le replicó que ningún cornudo podía ver el pulgar de oro[23].

[23] Archer Taylor, *op. cit.*, pág. 26.

En esas condiciones cabe preguntarse si existe todavía en el folklore español algún cuento que, aunque deteriorado o informe, corresponda al motivo K 445 con sus características esenciales. De hecho ese cuento bien podría ser —pese a graves transformaciones que, al parecer, ocultan todo parentesco con los de nuestra serie— el del *Gallego tonto* que recogió Aurelio M. Espinosa, hijo, en Peñaranda de Duero y en el que nuestra historieta se combina con el cuento de la larga noche (Tipo 1684 de Aarne-Thompson):

[Un gallego que vuelve a su tierra ha sido disfrazado de fraile mientras dormía].

Al llegar a su pueblo, al primero que encontró le preguntó:

—¿Hijo de Domingo, Mingacho, Mingachón vino de los Madriles?

—No, no vino.

—¡Pues si soy eu, hombre!

Se dirigió a la casa de su padre, y cuando le vieron empezaron a abrazarle:

—¡Un hijo fraile! ¡Un hijo fraile!

Todos los amigos fueron a visitarle, y como era la víspera de la fiesta, acordaron que predicara el sermón.

Al día siguiente se fue a la iglesia tan templao y se subió al púlpito. El padre, para oírle mejor, se puso debajo del púlpito. Empezó el fraile diciendo:

—Señores, el que oiga mi voz se va a salvar, y el que no, será condenado.

Empezó a accionar con las manos fuertemente y a hacer con la boca aspavientos, como si hablaba. Y una vieja sorda que había allí decía:

—¡Boca de ángel! ¡Boca de ángel!

Y los demás decían:

—Estamos condenados, porque nosotros no oímos nada.

En esto el padre, que estaba debajo del púlpito y no veía nada de lo que accionaba el hijo, salió fuera y le dijo:

—¿Qué haces ahí, borrico?

Y él contestó:
—Ya que mi padre me llama borrico,
nin digo misa nin pedrico[24].

Téngase en cuenta que el mistificador es un tonto, lo que hace que el engaño tome un aspecto de broma infantil a la que el padre pone coto afirmando su autoridad, sin consideración al hábito del hijo.

Ahora bien, siendo así que la personalidad del mistificador se altera al integrarse la historia en un cuento de bobo, los elementos característicos del motivo K 445 figuran en el *Gallego tonto* reconocibles a pesar de las modificaciones a las que se han visto sometidos, en virtud de la transformabilidad propia del circuito *P.*

La más sorprendente alteración atañe a la naturaleza de la burla. El objeto invisible se ha convertido en discurso inaudible, acompañado de una significativa gesticulación que no deja de recordar la maliciosa pantomima de los tejedores.

La víctima es la asamblea de los fieles. Una sordera colectiva, que sustituye a la ceguera tradicional, ataca a todos los oyentes. Sólo una vieja sorda, que por sorda no ha oído el silencio, opta por disimular elogiando la elocuencia inaudible del predicador, como en K 445 se elogian las pinturas invisibles o el paño mágico.

El criterio de audibilidad se relaciona con la salvación. El que oiga el sermón se va a salvar, y el que no, se ha de condenar —lo cual significa que por una curiosa inversión de factores no es la salvación o los méritos a ella conducentes el criterio de audibilidad, sino al contrario, la audibilidad ha pasado a ser criterio y determinante de la

[24] El cuento —que no se registra en R. S. Boggs, *Index of Spanish folktales*— figura en Aurelio M. Espinosa, hijo, *Cuentos populares de Castilla*, núm. 24.

salvación—. El resultado es, como en los demás cuentos de nuestro motivo, la definición de dos conjuntos: los que se han de salvar (porque oyen) y los que se han de condenar (porque no oyen).

El desmistificador suele ser un personaje marginal, que no participa en la convención de la burla. En el cuento de Peñaranda de Duero es el padre quien desempeña ese papel, porque, habiéndose colocado debajo del púlpito para oír mejor a su hijo, no puede haber visto la pantomima que acompañaba al sermón inaudible. No sabiendo a qué atenerse, reprende burlonamente al predicador, rebajándole de pronto a su condición infantil. La reprimenda paterna hace que el pseudo-fraile renuncie, no sin sorna, a la misa y al sermón.

La significación última del cuento radica en el criterio de exclusión. El hecho de que en la historieta del sermón inaudible se prescinda de la bastardía y de los cuernos, es decir, de toda representación obscena de la pareja parental, y que se sustituyan con la alternativa salvación/condenación, nos induce a pensar que nos hallamos en presencia de una de esas inocentes irreverencias que siempre han florecido a la sombra de seminarios y sacristías.

La idea fundamental es que el buen católico se salva oyendo el sermón. De ahí el chiste que con toda probabilidad ha dado lugar a transformar el objeto invisible en objeto inaudible. *Oír el sermón* es una frase que puede entenderse de dos maneras, ya que un sermón puede oírse interiormente, prestándole la debida atención para dejarse penetrar por sus enseñanzas; pero también es posible oírle por audición estrictamente física, si no se considera más que la resonancia acústica de las palabras en los tímpanos de los auditores. En ambos casos se dirá que *se oye el sermón*, aunque las dos audiciones no sean equivalentes en lo que

hace a la edificación. La clave de nuestro cuentecillo es que el mistificador toma la una por la otra, relacionando la salvación únicamente con la audición física, tan ineficaz como el cómico accionar de manos y de boca que acompaña el sermón.

¡Qué lejos estamos, con esta reinterprètación castellana, de la despiadada violencia anticlerical latente en el fresco invisible de Casale!

***

Un corolario de todo lo que precede es que, si se apartan las versiones en que no concurren todos los elementos esenciales del motivo, éste se revela como una creación netamente europea, que extiende su área originaria hasta los confines islámicos de Europa, ya que su difusión por Extremo Oriente se debe a una exportación tardía imputable al celo de las misiones.

Los dos subtipos que se han discriminado según la naturaleza del objeto invisible —pintura o paño— definen por su distribución geográfica, dos zonas que se comunican por una área común: el dominio español.

El subtipo 1620ª, en que el objeto invisible es una pintura, se extiende por territorios germánicos y flamencos, alcanzando hacia el este una zona limítrofe de Polonia. Se difunde asimismo por Italia y penetra en España. Esa área, de la que se excluyen Francia y el Mediterráneo islámico, Corresponde aproximadamente al imperio de Carlos V.

En cuanto al subtipo 1620ᵇ, cuyo rasgo distintivo es el paño invisible, abarca España, los confines islámicos de Europa hasta Turquía, introduciéndose por el norte hacia Francia.

Una elemental prudencia aconseja guardarse de asignar prioridad en el tiempo al uno o al otro de los dos subtipos,

y de fechar su introducción en cada uno de los territorios que forman el área de su difusión, a partir de una hipotética zona nuclear originaria.

Sin embargo, debe establecerse una relación formal entre dichos subtipos, a fin de comprender las condiciones de su alternancia. La distinción que los opone no se funda en una mera conmutación pintura/paño, sino en algo más, ya que el conmutar la pintura en paño implica la introducción en el motivo de un elemento complementario, que es el vestirse/desnudarse de la víctima.

Así que una comparación exacta sería la que parangonara los dos subtipos no ya rasgo por rasgo, sino en su estructura total. Desde este punto de vista aparece con toda claridad que el subtipo 1620^{b} no es más que un tratamiento de 1620^{a} al que se impone un desarrollo específico y de ninguna manera aleatorio.

En efecto, la burla del cuento consiste en proponer a la víctima un objeto que no percibe, con lo cual se la coloca en posición *activa* y *negativa* de *no ver*. Conmutar el objeto de la burla en un paño asimismo invisible, del que la víctima se ha de vestir, exhibiéndose a la vista de todos, es colocarla en posición *pasiva* y *positiva* de *ser vista*[25]. De donde se sigue que el subtipo 1620^{b} se caracteriza por una doble inversión de un *ver* activo negativo en un *ver* pasivo positivo, lo que tiene por efecto instituir a partir de una relación elemental:

$$\underset{\text{(actividad)}}{+} \quad \times \quad \underset{\text{(negatividad)}}{-}$$

[25] Sobre este punto véase el magistral análisis del cuento de Andersen por S. Freud, que lo interpreta como un sueño exhibicionista en que se afirma la representación obsesiva, sin duda de origen infantil, de exhibirse desnudo (S. Freud, *Interpretación de los sueños*, II, páginas 85-92).

una relación segunda que integra e invierte la precedente por inversión de cada uno de sus elementos:

$$+ \quad \times \quad - \quad \rightarrow \quad - \quad \times \quad +$$
(actividad) (negatividad) (pasividad) (positividad).

El *ver* no es sino la sustancia de la relación, con vocación a mantenerse inalterada desde el principio hasta el fin del recorrido relacional. Pero ¿quién ve? ¿Qué es lo que ve? Y, después de todo, ¿qué es ver?

II

EL RETABLO MARAVILLOSO

Dentro del motivo del objeto invisible, el *Retablo de las Maravillas* ocupa un lugar aparte no sólo porque descuella entre las demás producciones de la serie por su extraordinaria eficacia estética, sino porque representa en el detalle de cada uno de sus elementos un tratamiento originalísimo, en que la menor parcela del texto es vectora de una significación ininterrumpidamente múltiple.

¿Qué tradición recibió Cervantes? ¿En qué forma le llegó el cuento de las imágenes maravillosas? No hay que descartar, desde luego, la eventualidad de que le llegara por vías librescas, además de la transmisión oral propia del circuito *P*. Podía conocer el cuentecillo de Timoneda, y no es imposible que supiera algo de las bufonerías de Gonnella. Pero si se acepta la hipótesis de que Cervantes pudo inspirarse tanto en fuentes escritas, es decir, en los dos subtipos que se interferían en la España de entonces, se plantea de pronto un nuevo problema, que es el de la elección, o selección, del subtipo 1620^{a} en detrimento del 1620^{b}, que también circulaba en la tradición oral española,

sin contar que desde 1575 se había reintegrado al circuito de la literatura culta gracias al *Conde Lucanor* de Argote de Molina.

A cada paso en el análisis del *Retablo* cervantino el crítico se tropieza con problemas de este tipo, lo que le obliga a considerar no sólo la significación de los elementos que Cervantes integra en su creación con signo positivo, sino, además, sus recusaciones y desvíos, es decir, todo lo que en el *Retablo* se implica con signo negativo, y que no significa menos por denegación que lo que se percibe actual y presente en la textura de la obra.

Por otra parte, el *Retablo de las Maravillas* se ofrece al análisis como un objeto complejo y entreverado, donde se confunden elementos de muy diversas procedencias que se totalizan por efecto de una incoercible tensión creadora. ¿Qué es lo que pertenece a esta tradición oral o a aquélla? ¿Cómo reconocer lo que proviene de una remota lectura? Y, sobre todo, ¿con qué criterios discriminar lo que es innovación inmediata de Cervantes, y lo que le aportan —distinta o indistintamente— las dos literaturas de las que venía disponiendo su memoria de artista en el tejemaneje de la creación?

Por suerte esa problemática, de difícil o casi imposible solución, puede darse de momento por secundaria, pasar a segundo plano, ocultándose provisionalmente tras el primer plano que constituye el *Retablo de las Maravillas* considerado como producción radicalmente cervantina, en que todo pertenece a Cervantes, ya que cada uno de los elementos de ese conjunto resulta de un acto creador que lo instituye como tal: acto de invención o de apropiación. Lo que el artista se apropia, integrándolo en el edificio de su creación, es *resultativamente* tan suyo como lo que ha inventado, pues lo que hace que el objeto sea no es el singular estatuto

de los elementos que lo componen, sino la significativa solidaridad que media entre ellos.

Nuestra mirada irá, pues, directamente al *Retablo* como resultado de una operación creadora atribuible en su totalidad a Cervantes. El filón folklórico se irá descubriendo contrastivamente, en relación con esa totalidad culta que lo revela a través de múltiples distensiones y distorsiones, como para recrearlo definitivamente, es decir, en una creación autónoma que el artista realiza situándose, desde su propio circuito, en la misma línea de la tradición popular.

¿POR QUÉ TÍTERES?

El *Retablo de las Maravillas* es, ante todo, una obra de teatro en que se plantea el problema del teatro. El subtipo 1620[b] ha sido recusado porque no se prestaba a tal planteamiento. Nuestra tesis, por lo demás, es que casi todas las innovaciones, o las más patentes, que el artista introduce en el tratamiento del motivo folklórico se enderezan a crear las mejores condiciones de un debate teatral sobre el teatro. Un paño, por mágico que sea, no es un ente dramático. Bastaba sustituir a la pintura del subtipo 1620[a] un objeto teatral, y concretamente un retablo de títeres, para que el espectador pudiera enfrentarse con su propia problemática.

El siglo XVI ha visto la aparición de los autómatas. Las grandes catedrales de Flandes o del Rhin fueron adquiriendo esas maravillas mecánicas que, al ritmo de las horas, sacaban de sus nichos ángeles o demonios. En 1519 Diego de Castro propuso al Capítulo de Burgos, que no aceptó, un juego de autómatas capaces de representar «a cada hora que hubiera de dar... un misterio de la Pasión cada vez

de otra manera»[1]. Tratábase, con toda evidencia, de un «retablo mecánico» parecido al que Cristóbal de Villalón vio funcionar en 1538:

> Y qué cosa más subtil que un retablo que trayan unos extrangeros el año passado, en el qual, siendo todas las ymágines de madera, se representan por artificio de un relox maravillosamente, porque en una parte del retablo víamos representar el nacimiento de Christo, en otra auctos de la Passión, tan al natural que parescía ver lo que passó?

El objeto consistía, según se desprende de la descripción de Villalón, en una caja grande dividida en compartimentos, con personajes que iban entrando en movimiento uno después de otro. El nombre de retablo se aplicó sin duda por analogía. Un *retablo*, en efecto, es una talla pintada o esculpida, o un conjunto de tablas representando escenas de la Historia Sagrada. Cuando se difundieron los teatritos de títeres, en que se representaban esas mismas escenas, el nombre de *retablo* se siguió aplicando, de manera que en 1611 Covarrubias registra en su *Tesoro* las dos acepciones de la palabra y la relación que media entre ellas:

> RETABLO: Comúnmente se toma por la tabla en que está pintada alguna historia de devoción, y por estar en la tabla y madera se dijo retablo. Algunos extranjeros suelen traer una caja de títeres, que representa alguna historia sagrada, y de allí les dieron el nombre de retablos.

Así que en español del siglo XVI la palabra *retablo* asume sucesivamente dos significados: el de imagen y el de espectáculo, en una sucesividad que no puede dejarnos indiferentes, ya que en ella se reproduce exactamente la altera-

---

[1] Sobre los orígenes del teatro de títeres, véase J. E. Varey, *Historia de los títeres en España*, Madrid, 1957, sobre todo págs. 82 y sigs.

ción que Cervantes impone al subtipo 1620[a], pasando de la imagen al espectáculo, de la pintura invisible al invisible teatro de títeres.

En el *Retablo de las Maravillas* se representa en el escenario un retablo; el teatro accede al teatro, desarrollándose entre sus mismos personajes, como para ponerse en discusión. La cosa ha sido señalada ya[2], y a nuestra vez volveremos sobre ello. Pero lo que por ahora interesa destacar es que ese teatro en el teatro es también, en el caso del *Retablo*, teatro dentro del teatro, ya que se presenta en un *entremés*, es decir, en un objeto dramático autónomo con vocación a encajarse en una comedia. En otros términos, la originalidad del *Retablo* es realizar una interpolación de segundo grado, pues, entremés interpolable en un espectáculo teatral, interioriza a su vez un espectáculo que le es propio y que por su posición llega a erigirse en el centro de gravedad de una dramaturgia.

Pero ¿tiene el entremés en Cervantes, y concretamente con el *Retablo*, otra función que la común, que es alegrar y divertir al público, confiriendo al espectáculo mayor variedad y suficiente extensión? Recuérdese la composición y el título del volumen que publica Cervantes en 1615 para dar a conocer su teatro: *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*. El número de las comedias iguala al de los entremeses como si a cada comedia le tocase un entremés a elegir entre los ocho que ofrece el poeta. A diferencia de un Lope de Vega, o de un Tirso de Molina, que, si componen entremeses, parecen desinteresarse de su relación específica con sus comedias, Cervantes construye explícitamente esa relación interpolativa, indi-

---

[2] J. Canavaggio, *Variations cervantines sur le thême du théâtre au théâtre*, en *Revue des Sciences Humaines*, 1972, fasc. 145, págs. 53-68.

cando en la misma página: «Los títulos destas ocho comedias y *sus* entremeses van en la quarta hoja», como para dejar puntualizado que la lectura ha de ser la de un espectáculo cervantino total, incluyendo su debida interpolación.

Ahora bien, esa concepción del entremés, que por lo visto trasciende la que comúnmente se tenía entonces, no es de extrañar en un artista que en el resto de su obra practica sistemáticamente la interpolación como para conferir a la ficción estatuto de ficción de ficción, elevándola, por así decirlo, al cuadrado.

En su *Quijote* Cervantes interpola el de Cide Hamete Benengeli, y en la crónica verdadera de Don Quijote confluyen las aventuras del Cautivo y de Dorotea, personajes de ficción que, al introducirse en el libro, estigmatizan el delirio de un ente de ficción cuya locura no es más que un tejido de ficciones. En el segundo *Quijote* se interpola por vía de cita la evocación del primero, que revive en la burla de los duques, hasta que interviene a su vez el *Quijote* de Avellaneda, delegando en el de Cervantes uno de sus personajes con misión de obliterar su propia verdad, asegurando que el único Quijote verídico no es la ficticia ficción de donde procede, sino el del siempre fidedigno Cervantes. Lo mismo sucede, aunque en menor escala, en las *Ejemplares*. El *Coloquio de los perros* se interpola en el *Casamiento engañoso*; de donde se sigue que, según se considere como verdadera o falsa la novela del *Casamiento*, y verídico o mentiroso el casamiento que en ella se relata, el *Coloquio* de Cipión y Berganza será tenido por ficción de una verdad (= han hablado los perros) o por ficción de ficción (= no han hablado).

En esas condiciones, la doble interpolación en una comedia cualquiera, de las ocho que se proponen al lector, del entremés y en el entremés del retablo que en él se repre-

senta, tiene por función multiplicar la verdad del teatro, es decir, su ilusoria convención.

El retablo maravilloso plantea, pues, ante sus espectadores y los del entremés el problema de la verdad en el teatro. Problema fundamental con el que Cervantes, amargado por el aplastante triunfo de la comedia lopesca, relaciona toda la triste historia de sus ambiciones y de su fracaso de poeta.

Es un vencido el que da a luz en 1615 sus comedias «antes impresas que representadas», precedidas de un *Prólogo al lector*, que no es sino una obsesiva historia personal del teatro español.

El poeta y el teatro, definitivamente identificados, parecen haber nacido juntos a la vida, en la época en que el gran Lope de Rueda —a quien el poeta recuerda haber visto representar cuando muchacho— sacó las comedias de mantillas, vistiéndolas de gala y apariencias al ponerlas en toldo: «Fue natural de Sevilla, y de oficio batihoja, que quiere decir los que hacen panes de oro; fue admirable en la poesía pastoril y en este modo ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja». Edad dorada iluminada conjuntamente en el recuerdo del hombre maduro por la poesía pastoril y los panes de oro del cómico batihoja, pues la infancia del *yo* y la del arte se confunden ahora en su fantasía impregnada de literatura: «En el tiempo deste célebre español —prosigue, fantástico, el recuerdo—, todos los aparatos de un autor de comedias se encerravan en un costal y se cifravan en quatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y en quatro barbas y cabelleras, y quatro cayados, poco más o menos». La edad de oro del poeta pastor y orfebre, y la del muchacho deslumbrado, no admiten la mentira ni el costoso derroche de ilusiones:

> No avía en aquel tiempo tramoyas ni desafíos de moros ni cristianos, a pie ni a cavallo; no avía figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al qual componían quatro bancos en quadro y quatro o seys tablas encima, con que se levantava del suelo quatro palmos; ni menos baxavan del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra que hazía lo que llaman vestuario detrás de la cual estavan los músicos cantando sin guitarra algún romance antiguo.

Esa rústica sencillez, toda de verdad y llaneza, era propia de la edad primera. Con la muerte de Lope de Rueda se abrió una difícil edad de hierro:

> Sucedió a Lope de Rueda Nabarro, natural de Toledo, el qual fue famoso en hacer la figura de un rufián cobarde. Éste levantó algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles; sacó la música, que antes cantava detrás de la manta, al teatro público; quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representava sin barba postiza, e hizo que todos representassen a cureña rasa, si no era los que avían de representar los viejos o otras figuras que pidiessen mudanza de rostro; inventó tramoyas, desafíos y batallas; pero esto no llegó al sublime punto en que está agora.

Las desgracias de Cervantes, que son las del teatro español, demuestran hasta la evidencia que la siniestra edad inaugurada por Nabarro no se ha cerrado todavía. Desde su amargo presente el poeta periodiza la historia en tres fases o momentos y fecha en el tercero («el sublime punto en que [esto] está agora») su derrota personal.

El momento primero es el de aquel «Nabarro, natural de Toledo» que, al salir de la edad de oro, instituye el teatro de la mentira, como podía esperarse de un hombre en que todo era mentira, empezando por su mismo nombre, pues

por fuerza un «natural de Toledo» no puede ser *navarro*, sino toledano. *Rufián cobarde* además, que esa era la figura en la que sobresalía Nabarro, mientras que Lope de Rueda era excelente en todas las del entremés. No es de extrañar, pues, que entre las manos de ese Nabarro el teatro adulterara su prístina pureza, levantándose el adorno de las comedias de que el costal de vestidos, en que se cifraba la virtuosa sencillez de la edad dorada, llegó a mudarse en cofres y baúles.

Pero más significativa todavía fue la reforma de las barbas que se quitaron los farsantes para representar, siempre que no salieran haciendo papel de viejo barbado —lo cual viene a decir que la barba, que para Lope de Rueda y los suyos representaba la distancia que se interpone entre el tablado y la cuotidiana experiencia, ha dejado de ser *signo* del teatro, es decir, de la verdad del teatro como tal, para convertirse en instrumento de simulación, engaño de los ojos y de la mente. Una palabra lo dice todo: en la edad de oro no había *tramoyas*. Las inventó Nabarro, sin que llegaran «al sublime punto en que está[n] agora», lo que significa que entre la invención de las *tramoyas*, que marca el paso del paraíso infantil a la edad de hierro, y el instante en que se plasma la fantasía, ha habido una fase segunda en que se sitúa la gloria incipiente de Cervantes («los siglos donde corrían mis alabanzas») y su destronamiento por el Otro («alzóse con la monarquía cómica»), momento tercero y último que aún dura.

Todo concurre, pues, en la fantasía de 1615 a vincular la ruina poética de Cervantes con la invención y el desarrollo de las *tramoyas*. Si el maléfico Nabarro no hubiera inventado las tramoyas, sacando la comedia de su infancia mítica, en que se confundía con la vivencia del mito personal, nada se habría producido de lo que después sucedió,

puesto que el momento actual, en que las tramoyas parecen haber alcanzado su sublime perfección, es también el que consagra la derrota de Cervantes, no representable ya en ningún teatro de España.

Esta lectura *al pie de la letra*, es decir, literal y subliteral, que es como hay que leer, conduce, de hecho, a un nivel casi subterráneo, aunque no del todo inconsciente, en que el *yo* del artista se deja llevar de las asociaciones que el lenguaje le suscita, limitándose a encauzarlas en un discurso de fuerte impregnación literaria.

Todo se funda en el *Prólogo al lector* en una oculta relación: *tramoya* = fracaso del *yo*, en implícito contraste con la relación inversa, que es la que se establece entre el mito de una infancia resguardada y la *no-tramoya* del teatro de la edad de oro. Esa doble relación, anversa y reversa, se subtiende además con una agudeza fundada en la doble valencia de *tramoya*, que si por un lado designa una «maquinaria productora de apariencias escénicas», significa también «maquinación que se urde contra alguien para perderlo». Lo que resulta de esa compleja mecánica mental es la imagen fantástica de una maquinaria - maquinación constitutiva ahora de un teatro que, en la edad de hierro, ha renunciado a ser verdad para convertirse en ilusión y engaño; teatro aparencial, en que todo es tramoya, es decir, mentira [3].

---

[3] Ni que decir tiene que nuestra lectura es la de la fantasía obsesiva que se significa en el *Prólogo* de 1615, sin consideración a la exactitud de las alegaciones y, menos aún, a la práctica poética de Cervantes, que en su teatro no dejó de utilizar tramoyas, lo mismo que cualquiera de sus contemporáneos. Lo que interesa destacar es cómo funcionan en el texto las valencias connotadas por *tramoya* en su relación con la representación de la edad de oro y del perdido paraíso infantil.

Ahora bien, ese teatro no es sólo el de Lope, sino también el de Chanfalla y Chirinos. El retablo que presentan al público embobado es todo tramoyas y apariencias, como la de Sansón, tan bien contrahecha que los espectadores temen perecer aplastados bajo las columnas del templo; la del torito de Salamanca, que, por poco, se lleva a Repollo de vuelo, o el agua del río Jordán, que le ha calado hasta la canal maestra, y es de notar que no hay nada en el programa del retablo maravilloso que no sea halago a los gustos de un público pervertido por los espectáculos de apariencias y las malignas invenciones de Nabarro el de Toledo, y que ya no es capaz de identificar como verdad incontrovertible la presencia real del Furriel.

Pero no hay tramoya más sutil que la que, con nombre de «retablo de las maravillas», consiste en instituir —colmo de ilusión y mentira— un teatro *en que no hay nada que ver*, y al que aplaude el vulgo, frenético, como si fuera de Lope.

Y con esto nos hallamos otra vez en el tema del teatro en el teatro, ya que el mismo público ha pasado a ser espectáculo, lo cual implica que dos espectáculos y dos públicos ocupen de momento un mismo espacio teatral. El teatro es careo: careo del público con la imagen especular que se le enfrenta, domeñando sus sentidos y su imaginación para provocar la necesaria *catharsis*, purificación por/en el propio reflejo.

En el caso que nos ocupa, el espectáculo del escenario es el del retablo, que se desarrolla ante los rústicos, los cuales, gracias a Chanfalla y a Chirinos, reflejan su identidad profunda en las imágenes del teatro invisible.

Ese espectáculo y su público es a su vez espectáculo de un público segundo, el que asiste a la representación del *Retablo de las Maravillas*, presenciando de hecho *dos* espec-

táculos, el del entremés y el del retablo integrado en el entremés. De este último no sabemos todavía lo que significa ni en qué es especular, sino solamente que es invisible si no es por ilusión. Del espectáculo que constituye el entremés se sabe un tanto más y especialmente que se trata del más especular, rigurosamente, que pueda ofrecerse a un público de teatro, pues consta de otro público asistiendo a una representación teatral. En otros términos, una lectura posible del *Retablo de las Maravillas* es la que consiste en considerarlo como una tentativa plenamente lograda de construir un teatro especular en que el público se mira a sí mismo *como público*, público ciego, que no sabe mirar, pues ya no tiene ojos para la insostenible verdad, sino solamente para el teatro aparencial de las tramoyas.

LA MAGIA DEL RETABLO

Los titiriteros que recorrían España con sus retablos solían ser extranjeros, si hemos de creer a Covarrubias[4], italianos al parecer, en su mayoría; por lo que el teatrillo de las figuritas, mecánicas o de guante, vino a designarse *mundinovi, mundonuevo* o *mundinuevo*, y más tarde *totilimundi* o *tutilimundi*.

No faltan textos tardíos, posteriores en todo caso a nuestro retablo, que traen graciosas evocaciones de lo que debía ser el chapurreo de los titiriteros saboyanos, como éste de 1662[5]:

---

[4] Véanse más autoridades en A. Castro, *La palabra títere*, en *MLN*, noviembre 1942, LVII, págs. 505-510.

[5] Véase Varey, *Historia de los títeres*, pág. 203.

¡A Trifaldini! ¡Ande la rueda cuzconeli!
¡Macarroni, farfantoni, o mala Pasqua ti vieni!
O señori, mire tuti figuri cabeza abajo.
E perdone la vuestra señoría,
que aquí acaba toda la farfantería.

Los titiriteros italianos trajeron consigo la palabra *mundonuevo* que, nacida en Italia, aparece ya en la *Comedia Jacinta* de Torres Naharro. Debió designar a principios del siglo XVI toda clase de extraños y novísimos entretenimientos, y entre ellos los teatros de títeres que la labia italiana se apresuró a denominar por referencia al *mondo novo*, presente a la sazón en todas las mentes[6]. Algo se trasluce en el *Retablo* cervantino de esa curiosa denominación, pues parece aludir a ella Benito Repollo al proclamar su asombro ante «las cosas jamás vistas ni oídas» que le promete Chanfalla: «BENITO REPOLLO.—Ahora echo de ver *que cada día se ven en el mundo cosas nuevas*».

No son italianos ni Chanfalla ni la Chirinos; pero hay un italiano en el *Retablo*, y a él se le atribuye la invención del teatrillo mágico. Es el sabio Tontonelo. Basta examinar su nombre para comprender que se trata de un italiano.

El sufijo *-elo*, si bien existe en castellano, es poco productivo. Aparece en formaciones cultas o de origen extranjero, lexicalizadas todas (*libelo, modelo, mantelo, ritornelo*, etcétera), y nunca se ha aplicado a ningún nombre propio.

Pero los contemporáneos de Cervantes, a quienes el italiano era familiar, no dejaban de reconocer fácilmente en *Tontonelo* un sufijo *-ello*, pronunciado y ortografiado *-elo* en una lengua en que no se reduplican las consonantes. En italiano *-ello* es un sufijo ampliamente productivo. Aparece en formaciones completamente lexicalizadas, en que la base y el sufijo son inseparables sin destrucción o alteración del

[6] Véase *Propaladia*, ed. J. Gillet, III, págs. 635-636.

significado: *anello, martello, vitello, uccello, cervello, fratello, sorella,* etc.

Por otra parte, funciona como diminutivo franco en formaciones como:

asin-o → *asin-ello,*
pover-o → *pover-ello,*
finestr-a → *finestr-ella,*
soldat-o → *soldat-ello*
fontan-a → *fontan-ella,*
etc.

Propia del diminutivo es además la función hipocorística que *-ell-o* desempeña regularmente en los nombres propios: *Luigi* → *Luggi-ello, Roberto* → *Robert-ello, Antonio* → *Anton-ello, Gianni* → *Giann-ello*[7].

Si se aplican esas leyes derivacionales a *Tontonelo,* se restituye en *Tonton-ello,* una base *tonton-* sin existencia. Lo que existe es *tont-o,* que es español y no italiano. Se ha fabricado, pues, una falsa derivación inanalizable, en que *-nelo* suena a italiano, mientras *tonto* denota la injuriosa verdad, a saber, que la palabra no es más que un engañabobos forjado para provocar a risa.

Todo el juego se derrumba si, en vez de fabricar un chapurreo mixto de italiano y español, se construye una derivación regular española o italiana.

Así, a partir de una base *tonto* se obtiene por disminución:

tont-ill-o,
tont-it-o,
tont-uel-o,

o por aumento: *tont-az-o.*

[7] El nombre de *Giannello* Turriano que fue el relojero italiano de Carlos V (había nacido en Cremona) se hispanizó en *Juanelo.* El artificio de Juanelo designa el mecanismo que realizó en Toledo para subir las aguas del Tajo.

El resultado —salvo entonación hipocorística expresiva—, un insulto caracterizado, en el que se marca con toda claridad la tensión agresiva del sujeto. Lo mismo sucede en italiano:

sciocc-o → *sciocch-ell-o.*

Pero no es ésta la finalidad que se procura con una insolencia como *Tontonelo*, que permite a quien la formula injuriar a poca costa y sin riesgo de represalia. Nada más saludable que el insulto, pero para protegerse es preciso, sin oscurecer del todo su transparencia, lanzarlo con disimulo, lo que se consigue gracias a la falsificación de un derivado que no es ni italiano ni español. Desde luego, *Tontonelo* no es español, dirá el agresor para disculparse, ya que *-ello* > *-elo* es sufijo italiano. —Pero *tonto* se comprende perfectamente—. De ninguna manera. ¿No hemos quedado en que es formación italiana?

Así es cómo la vena cómica construye y alega sus coartadas, acumulando en la tentativa injuriosa una cantidad de energía psíquica que, soslayando el peligro, ha de descargarse en risa. Pero ¿quién es aquí el injuriado? No puede ser, claro está, el sabio Tontonelo, nacido en la ciudad de Tontonela, que no tiene más mítica existencia que la que se le atribuye en el discurso de Chanfalla. No; la injuria no es personalizada, sino que, a través de Tontonelo, alcanza a quienquiera que la imaginación se represente entrando pasivamente en el juego de la burla, víctima abstracta que, de momento, se concreta en los espectadores del retablo, ofrecidos a la inmediata satisfacción de las tendencias agresivas.

Tontonelo es, pues, el que ha fabricado y compuesto el maravilloso retablo en la lejana Italia, de donde vienen todos o la mayor parte de los retablos o *mondinovi* que corren

por España. Ahora bien, Tontonelo es un *sabio*, es decir, un encantador; sólo un mago encantador puede concebir y realizar un objeto como aquél.

A diferencia de los brujos y hechiceros, el *sabio* no ejerce sus artes más que en los libros, y no en cualquier clase de libros, sino en los libros de caballerías.

Sin entrar en un análisis general del ciclo arturiano, de donde deriva toda la materia caballeresca hasta sus más tardíos rebrotes, recordemos sólo que las leyendas artúricas se asientan sobre la solidaridad e interdependencia que existen entre el Reino y la Corte terrestre y el Reino del Otro Mundo:

> No sólo de la Corte terrestre es de donde parte el héroe, sólo es en la Mesa de la Corte, en el Festín, en el Ágape solemne donde se establece la jerarquía de las plazas, de los valores y de las misiones, sino que es la silla y la piedra sobre la que se posan los pies del campeón o del héroe los que le designarán para la Demanda, para la expedición y el viaje al Otro Mundo, de donde ha de traer los objetos maravillosos y los Talismanes Reales, que son los signos de la soberanía, o bien, lo que es lo mismo, el prestigio que va ligado a la posesión de tales objetos [8].

Uno de esos objetos maravillosos es el Graal, sólo visible al caballero que, por su pureza, haya merecido contemplarlo.

En esa literatura parece como si el sabio encantador, el Profeta, fuera el vínculo o puente entre el otro mundo y la Bretaña terrestre. Pasa sin cesar del universo mágico a la aventura cuotidiana, aconseja, conduce, protege. Tal es el caso de Merlín, que nació de una mujer y de un ser sobrenatural.

---

[8] J. Marx, *La légende arthurienne et le Graal*, París, 1951, págs. 160-161.

Así es cómo en la *Estoire du Graal* de Robert de Boron el joven Perceval recibe de Merlín el consejo de ir a la corte de Arturo para Pentecostés. Todos parten a la demanda del Graal y del Castillo maravilloso. Entonces es cuando Perceval se topa con un leñador, que es el mismo Merlín no reconocible, el cual le recomienda que, cuando asista al Cortejo del Graal, no deje de presentar las preguntas que han de liberar el castillo de sus sortilegios. Pero, llegado el día, el joven héroe, sobrecogido por su timidez, se olvida de preguntar. Al día siguiente el castillo ha desaparecido, y el caballero se encuentra solo con su caballo en la landa desierta. Después de errar siete años más, se tropieza otra vez con Merlín, de leñador, que le renueva su consejo. Ahora Perceval enunciará las preguntas, y llevará a buen fin la aventura del Castillo. El interés del relato es que en él se ve al sabio Merlín ejercer lo que podría llamarse su función juntiva: conduce al hombre a la Corte terrestre y desde la Corte terrestre hacia el Castillo maravilloso, que no es sino la emergencia en la Bretaña artúrica del Otro Mundo, con el que los héroes se esfuerzan por no perder jamás contacto.

Don Quijote no vivirá de otro modo. Sus desgracias y fracasos, sus inesperados triunfos se observan y se siguen con la mayor atención en un más allá poblado de gigantes y encantadores que llevan la exacta cuenta de sus aventuras. Recuérdese al sabio Muñatón o Frestón, que, «apeándose de una sierpe en que venía caballero», se metió en su casa para encantar la librería —cosa que no era de extrañar, según explica Don Quijote—, pues

> ése es un sabio encantador, grande enemigo mío, que me tiene ojeriza, porque sabe por sus artes y letras que tengo de venir, andando el tiempo, a pelear en singular batalla con un caballero a quien él favorece, y le tengo de vencer, sin que él lo pueda

> estorbar, y por esto procura hacerme todos los sinsabores que puede (I, 7).

El cortejo de los encantadores con el que se tropieza Don Quijote en compañía del Duque se abre con el carro del sabio Lirgandeo, que, como Tontonelo, es «un venerable viejo con una barba más blanca que la misma nieve y tan luenga que le pasa de la cintura», y se cierra con el de Merlín —«aquel que las historias dicen que [tuvo] por [su] padre al diablo»—, en que viene Dulcinea encantada. El sabio Merlín ejerce, pues, en Don Quijote, como en la tradición artúrica, su función juntiva, velando por la libre circulación del héroe entre el universo místico y el de la común experiencia. Dulcinea es una muchacha que existía en alguna parte, y que el encantamiento ha transferido a otro lugar. Gracias a Merlín, Don Quijote oye revelar la manera más sencilla y económica de recuperarla. La maravilla surge, pues, en todas las encrucijadas.

Chanfalla y Chirinos la traen consigo en forma de un mundinuevo, un retablo mágico que compuso allá en Tontonela un encantador italiano.

Los encantadores son grandes fabricantes de objetos maravillosos. ¿No fabricó el sabio Merlín el caballo Clavileño

> para prestárselo a Pierres, que era su amigo, con el cual hizo grandes viajes y robó a la linda Magalona, llevándola a las ancas por el aire, dejando embobados a cuantos desde la tierra los miraban? (II, 40).

Pero el retablo de Tontonelo es de otra especie. Pertenece a la serie, extensísima en materia caballeresca, de los objetos identificadores, que así se habrán de llamar por su función, que es identificar a un ser o a una categoría de seres. Véase un ejemplo: después de la muerte del buen

rey Padragón, un día a la salida de misa apareció delante de la iglesia un padrón cuadrado, probablemente de mármol, con una espada metida hasta la empuñadura, y unas letras de oro que decían: *Quien fuere tal que esta espada pudiere de aquí sacar, será rey de esta tierra por elección de Jesu Christo.* He aquí un objeto identificador. Identifica al rey, que en ese caso fue Arturo[9].

El mismo padrón con la misma espada «ay metida por encantamiento de Merlín», servirá en la *Demanda del Sancto Graal* para identificar a Galaor, que, cuando irrumpe en la Corte de Arturo, es acogido por una cantidad de signos y de objetos que lo conocen y reconocen: el trueno, el venerable ermitaño que le introduce sin que vieran «abrir puerta nin finiestra», la Silla Peligrosa en que se sienta sin que se extiendan las tinieblas, ni se quiebre la piedra que la sostiene, y la espada mágica que el héroe sacó del padrón «tan ligeramente como si se no detuviese en ninguna cosa».

Así como la Silla Peligrosa y el padrón de Merlín[10] identifican al caballero cumplido que habrá de dar cima a las aventuras del reino de Londres, el retablo de Tontonelo tiene una función análoga, pues basta ponerlo en presencia de alguna persona para que *ipso facto* anuncie sus señas y características, respondiendo por *sí* o por *no*, a la manera de un ordenador. La Silla Peligrosa respondía *no* mientras no se le presentaba el Caballero Deseado, y en vano todos los de la Corte intentaron arrancar la espada del padrón. El retablo contesta *sí*, y ese *sí* se significa por el solo hecho de dejarse ver a todos los que han nacido de legítimo matrimonio y no tienen raza alguna de confeso. Responde *no*

---

9 *Baladro del Sabio Merlín*, en *Libros de Caballería*, ed. Bonilla, I, pág. 48.

10 Véase *Demanda del Santo Grial*, ed. cit., pág. 168. Ni que decir tiene que esos fragmentos proceden de la *Queste* francesa.

y, por tanto, permanece invisible si el que le es presentado no satisface la doble condición que el providente Tontonelo ha inscrito en su rigurosa e incorruptible memoria.

Es evidente que el retablo es un filtro mucho más burdo y grosero que la Silla Peligrosa o la espada del padrón de mármol. Son éstas mecánicas identificadoras de alta precisión destinadas a detectar al individuo excepcional predestinado, mientras que el retablo no está concebido para operar discriminaciones tan finas, sino sólo para definir conjuntos extensos, fundados en la combinación de dos criterios nada más (bastardía + judaísmo). Pero unos y otros son objetos de la misma índole y que no pueden sino proceder del taller de algún encantador: Merlín o Tontonelo.

Es igualmente evidente que el retablo es un objeto que originariamente emana de la tradición popular, mientras que la Silla Peligrosa o el padrón de mármol, que son juguetes sofisticados como los hay a cientos en los libros de caballerías [11], pertenecen a la literatura culta. Pero lo curioso es la manera con que Cervantes ha percibido la relación que los une, y que el objeto popular, pintura o retablo, funciona exactamente como los objetos maravillosos por los que el Otro Mundo sale al encuentro de los caballeros.

Esa relación, significada en el entremés por la intervención del sabio encantador Tontonelo, nos conduce a recordar que los objetos mágicos identificadores de los libros de caballerías son también de origen folklórico, por lo menos los que pertenecían a la tradición más arcaica, la de Chré-

[11] Tampoco faltan en la tradición caballeresca propiamente española, como el «arco de los leales amadores» que puede leerse en el *Amadís de Gaula,* libro segundo, ed. E. Place, II, págs. 355-360.

tien de Troyes o del *Lancelot en prose*. La copa maravillosa, la caldera de abundancia, la piedra de soberanía, la espada de los extraños tiros, etc., en una palabra, todos los talismanes procedentes del Otro Mundo no son originariamente sino creaciones de la imaginación popular, como lo ha demostrado Jean Marx en su hermoso libro sobre *La légende arthurienne et le Graal*[12], lo que es tanto como decir que el retablo de Tontonello o el padrón de Merlín, o el mismo Graal, son todos producto literario folklórico, aunque en momentos históricos distintos. En otros términos, cuando la pintura mágica se convierte en retablo, gracias a Cervantes, dejando por consiguiente el circuito de la creación popular, viene a fundirse en su nuevo circuito de adopción que es el de la literatura culta, con otros objetos mágicos de idéntico origen que, venidos del fondo céltico, persisten y se perpetúan desde hace siglos en la imaginación de los cultos.

No faltan además en el *Quijote* objetos caballerescos identificadores. Uno de ellos es el yelmo de Mambrino, que Sancho asegura ser una bacía de barbero:

> Mira, Sancho... ¿Es posible que en cuanto ha que andas conmigo no has echado de ver que todas las cosas de los caballeros andantes... son todas hechas al revés? Y no porque sea ello ansí, sino porque andan entre nosotros siempre una caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan y las vuelven según su gusto, y según tienen la gana de favorecernos o destruirnos; y eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa. Y fue rara providencia del sabio que es de mi parte hacer que parezca bacía a todos lo que real y verdaderamente es yelmo de Mambrino, a causa que, siendo él de tanta estima, todo el mundo me perseguirá por quitármelo, pero como ven que no es más que un bacín de barbero,

[12] París, 1951.

> no se curan de procuralle, como se mostró bien en el que quiso rompelle y le dejó en el suelo sin llevarle, que a fe que si le conociera, que nunca él le dejara (I, 25).

La situación aquí descrita es análoga a la que se escenifica en el *Retablo*. En los dos casos un encantador forja o manipula un supuesto objeto mágico, el retablo o el yelmo de Mambrino. En los dos casos se trata de un objeto identificador. El retablo detecta a los legítimos y limpios, que lo ven (no lo ven los bastardos y/o conversos); el yelmo de Mambrino identifica entre todos a Don Quijote, que es el único en verlo. Para los demás, lo que real y verdaderamente es el yelmo de Mambrino tiene la sórdida apariencia de una bacía de barbero. De modo que en ambos casos nos hallamos en presencia de un experimento que es llevado a cabo, desde el Otro Mundo, por la malicia, benévola o adversa, de los encantadores.

No es imposible que Don Quijote cometa uno de sus habituales errores de juicio al afirmar que, por gracia de algún encantador amigo, le es reservado percibir como yelmo de Mambrino lo que para los demás es una humilde bacía. Pero Don Quijote, según parece, es un loco. ¿Incurrirán a su vez en locura los rústicos que aceptan la idea de un retablo visible/invisible forjado por un encantador italiano? Y, si no, ¿qué es lo que podría inducir a un cabildo manchego, presidido por todo un Gobernador o Corregidor, a dar crédito al mito de los encantadores? Sencillamente, la relación que se establece en literatura cervantina entre el Otro Mundo de la materia caballeresca y la hechicería. ¿Por qué no ha de haber encantadores si existen brujos que por su saber demoníaco se erigen en correveidiles del más allá? El mismo Merlín ¿no fue hijo del diablo, según cuentan las historias?

> Que este diablo fue a una casa donde dormía uno con su mujer, e tomó de aquella materia, e enproviso la traxo a la donzella e se la puso en aquel logar generativo, e incitó a la donzella, dormiendo, a aquel acto carnal e así se engendró Merlín (*Baladro del Sabio Merlín*, cap. IV),

es decir, del comercio, tras inseminación artificial, de una mujer y de un íncubo o demonio masculino. No será de extrañar, pues, que la procesión de los Encantadores en el segundo *Quijote* se abra con la espeluznante figura de «un diablo en traje de postillón precedido de infinitos lelilíes al uso de moros cuando entran en las batallas».

Cierto es, al parecer, que los sabios encantadores no existen más que en los libros y que el error más grave, contra el que se monta toda la batería crítica del *Quijote*, es el que consiste en conceder a los libros y las fábulas que en ellos se narran un crédito que el discreto debe solamente a la verdad confirmada por la experiencia. Pero los encantadores son en las fábulas caballerescas lo que las brujas en la realidad de cada día. Un corolario de esa equivalencia es que las fábulas no hacen sino traducir a su lenguaje propio el concepto de la experiencia, de donde se deduce que los libros de caballerías pudieran no ser tan mentirosos o disparatados como a primera vista parece.

Obsérvese, con todo, que el discurso de Chanfalla no deja lugar a dudas sobre el carácter claramente hechiceresco de su retablo:

> CHANFALLA. — Atención, Señores, que comienzo: ¡Oh tú quienquiera que fuiste, que fabricaste este retablo con tan maravilloso artificio, que alcanzó renombre *de las Maravillas*, por la virtud que en él se encierra, te conjuro, apremio y mando que luego incontinente muestres a estos señores algunas de tus maravillosas maravillas, para que se regocijen y tomen placer sin escándalo alguno!

La fórmula: «Te conjuro, apremio y mando» es literalmente un conjuro por el que el hechicero convoca a su diabólico compinche y servidor, pues no parece ser otra cosa el sabio encantador, Tontonelo, fabricador del mágico retablo. Magia familiar y amena con demonios bonachones, mansos y afables, que saben regocijar y dar placer a los espectadores, «sin escándalo alguno», lo cual es para un demonio el colmo de la inocencia, o de la ironía, ya que el menor contacto, por baladí que sea, con la fuente y origen de todo mal es pecado mortal, que ejercía entonces en las imaginaciones una fascinación irresistible.

Todo el espectáculo consiste además en apariciones de diversos fantasmas suscitados por la virtud demoníaca del sabio Tontonelo o del hechicero que lo invoca. Es cosa sabida, en efecto, que «el diablo, según dice Wierus, tiene por costumbre corroer la fantasía de los hombres por burlas de fantasmas, perturbando a los que velan y asombrando por sueños a los que duermen» [13].

Ahora bien, la representación de Chanfalla y Chirinos termina con una extraña escena, que es la aparición de la «doncella herodiana» —o sea, Salomé, designada con el nombre de su madre— bailando una zarabanda tan lujuriosa e incentiva a pecado como la que le valió el amor de Herodes y la cabeza del Bautista:

> CHIRINOS. — Esa doncella, que agora se muestra tan galana y tan compuesta, es la llamada Herodías, cuyo baile alcanzó en premio la cabeza del Precursor de la Vida. Si hay quien la ayude a bailar, verán maravillas.
>
> BENITO REPOLLO. — ¡Esa sí, cuerpo del mundo, que es figura hermosa, apacible y reluciente! ¡Hi de puta y cómo se vuelve

[13] J. Wier, *Histoires, disputes et discours des illusions et impostures des diables*, París, 1885, I, pág. 56.

la muchacha! Sobrino Repollo, tú que sabes de achaque de castañetas, ayúdala, y será la fiesta de cuatro capas.

SOBRINO. — Que me place, tío Benito Repollo.

BENITO REPOLLO. — Ea, sobrino, ténselas tiesas a esa bellaca jodía...

Y después de la intervención del Furrier:

JUAN. — Por vida del Autor, que haga salir otra vez a la doncella Herodías, porque este señor vea lo que nunca ha visto; quizá con esto le cohecharemos para que se vaya presto del lugar.

CHANFALLA. — Eso en buena hora y veisla aquí ado vuelve y hace de señas a su bailador a que de nuevo la ayude.

SOBRINO. — Por mí no quedará, por cierto.

BENITO REPOLLO. — Eso sí, sobrino, cánsala, cánsala; vueltas y más vueltas. ¡Vive Dios que es un azogue la muchacha! ¡Al hoyo, al hoyo! ¡A ello, a ello!

Ese baile con la *bellaca jodía* o *jodi*[*d*]*a,* que todos quieren tener por bailarina, pero no se sabe si por madre, es el de un hombre que se desposa con una sombra, o mejor, con algún súcubo que, en el calor de la danza, procura atraerle no se sabe hacia qué horrenda y monstruosa cópula. Las gracias equívocas y provocativas de la muchacha, las exhortaciones de los espectadores al mancebo para animarle a lucir toda su virilidad —«¡Cánsala, cánsala!»— son otros tantos síntomas de una hiperexcitación erótica colectiva, que desde el principio se marca en el chiste obsceno de Benito Repollo: «Sobrino, tú que sabes de achaque de *castañetas*», chiste en que *castañeta* es conjuntamente 'el instrumento de percusión que ritma el baile', y el diminutivo de *castaña,* denominación erótico-vulgar del sexo femenino, de modo que el sobrino Repollo se define de entrada como campeón en achaque de baile y de bestial meneo.

La encandilada grosería de esa fiesta celebrada en la intimidad de una casa principal y ante las autoridades del lugar restituye algo de esa general y obsesiva apetencia de pecado que satisfacían brujas y hechiceros en el secreto de sus devociones diabólicas. Esta lectura es, además, la única en dar razón de un curioso detalle que hasta ahora no parece haber llamado la atención de nadie. El titiritero autor del *Retablo*, que los espectadores del entremés conocen por *Chanfalla ilustre* desde la segunda réplica, se presenta ante su propio público en los siguientes términos:

> CHANFALLA. — Yo, señores míos, soy Montiel, el que trae el Retablo de las Maravillas.

¿Por qué adoptar, de pronto, y sin ninguna explicación, ese nuevo nombre o apodo? ¿No podría ser que esa explicación, necesaria para nosotros, no lo fuera para los españoles de entonces y menos para Cervantes?

El nombre de Montiel no es desconocido en los anales cervantinos. Es el mismo que en el *Coloquio de los perros* se atribuye a Berganza durante la larga noche que pasa en Montilla en compañía de la Cañizares. En tiempos del muy católico Marqués de Priego —le cuenta la vieja—, tres brujas reinaban en Montilla: la Camacha, que era la más ilustre, y sus dos discípulas, Montiela y la misma Cañizares, única superviviente del tenebroso trío, y que ahora revela a Berganza que la noche en que parió la Montiela fue Camacha la que recibió el parto en sus manos, mostrándole que había parido dos perritos. Años más tarde, Camacha confesó en su lecho de muerte que ella era la que por celos había metamorfoseado en perros a los dos hijos de la Montiela. Y por eso es por lo que Cañizares, que ha reconocido en el Perro Sabio del Hospital a uno de los perritos del parto,

se dirige a Berganza llamándole por su nombre dinástico de Montiel, hijo de Montiela, hechicera ilustre de Montilla.

¿Qué hay de verdad en todo ello? Una cosa, por lo menos, es cierta: había brujas en Montilla, pues en el *Libro de los casos notables de la ciudad de Córdoba* se habla de «unas grandes hechiceras de Montilla, llamadas las Camachas». La más célebre fue Leonor Rodríguez *Camacha* que aparece en compañía de su hijo Antón Gómez *Camacho* en un contrato redactado en Córdoba el 3 de enero de 1573. Pero debía haber más brujas en Montilla, ya que no se habla de *Camacha*, sino de *las Camachas*, que eran tan famosas que las gentes venían a consultarlas desde Córdoba [14]. ¿Quiénes eran? ¿Hermanas? ¿Madre e hija? ¿Iniciadora y secuaces? ¿No podría ser que una de ellas fuera esa Montiela —quizá tan auténtica como la Camacha— que cita Cervantes en el *Coloquio de los perros*? En tal caso, Montiel sería el nombre que llevaría el hijo de la *Montiela*, nombre conocido de todos por ser de un linaje de brujos. Además, un nombre de embrujado ¿no será el que más convenga para presentar a un público ávido de hechicerías el retablo de las maravillas compuesto por el sabio encantador Tontonelo?

---

[14] Eran tan duchas en sus artificios que os metamorfoseaban un galán en caballo como por descuido; una familia principal de Córdoba, que quería asegurarse un casamiento ventajoso, «encargóles el negocio, prometiéndoles si salían con su pretensión pagárselo muy bien; ellas se lo prometieron, y dando y tomando sobre el caso se resolvieron en convidar a Don Alonso en un jardín suyo y que estuviera allí la señora. Las malas hembras le avisaron en qué forma había de entrar Don Alonso y con este descuido viole entrar en forma de hermoso caballo» (*Casos notables*, pág. 82).

LA VÍCTIMA

Un rasgo del *Retablo* es que, a diferencia de lo que generalmente ocurre en los cuentos del motivo K 445, la víctima no es un personaje principal (el rey de Francia, el Landgrave de Hesse, el Marqués de Mantua, un emperador, etc.), sino una asamblea. Lo mismo sucede en el entremés de Quiñones de Benavente, imitación del *Retablo* de Cervantes. Gracias a esa transformación —que consiste en sustituir la víctima primaria por un conjunto de personajes, que en la tradición folklórica es el de las víctimas secundarias (los cortesanos o palaciegos)— el motivo se adapta a la intención preceptivo-polémica de Cervantes, que así crea el público necesario al teatro del teatro.

La asamblea que asiste a la representación del retablo mágico es un grupo de autoridades lugareñas: un concejo de rústicos —alcalde, regidor y escribano— y el gobernador que lo preside. A éstos se suman el sobrino del alcalde, su hija y la del regidor, en honor de la cual, y con ocasión de sus desposorios, da el padre la fiesta. Nos hallamos, pues, en presencia de un reducido número de personajes representativos de la administración de algún municipio situado, con toda verosimilitud, en la Extremadura Manchega.

Los que ejercen cargos locales son tres: el alcalde Benito Repollo, el regidor Juan Castrado y Pedro Capacho, el escribano, tres rústicos zafios y pretenciosos que no son sino variantes cervantinas del personaje del alcalde grotesco. Ni que decir tiene que el más tipificado es el mismo Benito Repollo, con sus pedanterías y sus latines trabucados, que al punto le corrige el escribano (*ciceronianca* por *ciceroniana, ante omnia* entendido como *Antona* o *Antoño*).

Así pues, el *Retablo de las Maravillas* es también, a su manera, un entremés de «alcaldes», en que se marca, desde un punto de vista estrictamente literario, un afán de caricatura que, en el concepto de algunos eruditos [15], sería caracterizadamente aristocrático y urbano. No es imposible que así sea, en cuyo caso el entremés habría de leerse como escarnio o irrisión de la «jurisdicción de por sí» o de la «justicia ordinaria» de las aldeas: «Alcalde de aldea, el que lo quiere, éste lo sea», dice un refrán recogido por G. Correas. Lo que la frase ridiculiza no es propiamente la justicia lugareña, sino que el juez sea un rústico ignorante, en quien la ingenuidad o buen sentido no reemplazan la discreción. No faltan en la «comedia» episodios en que la justicia de aldea redunda en injusticia por la cerril obcecación del alcalde [16].

De hecho, el alcalde rústico, detentor de un poder risible, no es sino uno de los múltiples avatares del *bobo*.

Su bobería radica en su excesiva confianza en la calidad de sus funciones y prerrogativas; juzga como si supiese juzgar, sin que el menor escrúpulo venga a inhibir sus juicios. El alcalde cómico es cómico porque se cree que realmente es alcalde, cuando no es más que un bobo extraviado en una parodia de justicia.

Ahora bien, el rasgo propiamente cómico que caracteriza a las autoridades locales del *Retablo* no es su función judicial, que no se les ve ejercer en el entremés, sino sus ínfulas de limpieza de sangre, a las que hemos de volver más adelante. Baste señalar por ahora que la originalidad del *Retablo de las Maravillas* es precisamente que la sangre

[15] Véase N. Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, 1965, y especialmente los capítulos II, III y IV de la Primera Parte.

[16] Véase N. Salomon, *op. cit.*, págs. 109-113.

limpia se convierte en un tema de bobos, conjugándose con la bobería propia de los alcaldes de aldea.

El cargo de alcalde era electivo, y el de regidor se concedía a propuesta del cabildo. Benito Repollo y Juan Castrado no representan a los hidalgos, pero tampoco a los labradores pobres. Son pecheros y bastante ricos para que la boda de una hija dé lugar a una representación privada de teatro. Aunque los seis ducados, que es el precio convenido y que se paga por adelantado, no sean una cantidad extraordinaria, no dejan de evocar un poder adquisitivo que, en relación con el del promedio de las clases rurales castellanas, es el de los labradores ricos. Ésos son las víctimas preferenciales de Chanfalla y Chirinos, que sólo en segunda representación se proponen mostrar su retablo al pueblo al día siguiente, pues su virtud ha quedado en su punto.

Nada se ha dicho todavía del Señor Gobernador. Como es sabido, se trata de un funcionario de autoridad, presidente institucional del cabildo, y representante del poder ejecutivo. Se le designaba comúnmente como *Corregidor*. Desde el siglo xv, y sobre todo en el reinado de Juan II, se notó una marcada tendencia a reforzar los poderes y responsabilidades de los Corregidores, al mismo tiempo que se tendió a evitar que se extendiera el cargo a «cualquier ciudad o villa o lugar de nuestros reinos, salvo pidiéndolo los vecinos y moradores» (*Nueva Recopilación*, l. III, tít. 5, ley 1.ª). El título de Gobernador no aparece hasta fines del siglo xv al tratar de «los Asistentes, Corregidores y Jueces de Residencia» (*op. cit.*, l. III, tít. 6) que actúen «en cualesquier Ciudades y Villas, o Provincias, o Merindades», lo cual parece evocar un alto cargo o dignidad, poco compatible con la personalidad de nuestro Licenciado Gomecillos. Sin embargo, en su minuciosa *Política para Corregidores* (1597), Castillo de Bobadilla (l. VI, cap. XI) produce

una lista de Corregimientos que comprende a ciudades de importancia y a sus regiones, y a continuación, en el capítulo siguiente —se trata, pues, de funciones análogas o de la misma especie— enumera las «Governaciones y Alcaldías Mayores de las tres Órdenes Militares» (cap. XII). El cargo se denomina Gobernación o Alcaldía Mayor, según los lugares. Tienen Gobernador Llerena, Mérida, Ocaña, Campo de Montiel, Xerez de Badajoz, Almagro, Almonacid de Zorita, Martos, Villanueva de la Serena y Alcántara [17], que, sin ser aldeas, son lugares rurales de más bien escasa población. Obsérvese además que el título de Gobernador, que por su delimitación geográfica parece limitarse a la antigua Frontera, es decir, a la Extremadura Manchega, se sitúa curiosamente en tierras de alumbrados, de brujería y de intensa actividad inquisitorial. No es extraño, pues, que las hechicerías de Montiel, hijo presunto de la Montiela, bruja de Montilla, tal vez originaria de tierras manchegas, hallen tan favorable acogida ante el público de aquel «honrado pueblo», que en el entremés no lleva nombre.

La única indicación sobre la poca o mucha importancia del lugar se halla en el obsequioso cumplido de Chanfalla:

> Chanfalla. — A tener yo dos onzas de entendimiento, hubiera echado de ver que esa peripatética y anchurosa presencia no podía ser de otro que del dignísimo Gobernador deste honrado pueblo, que con venir a serlo de las Algarrobillas, lo deseche vuestra merced.

La frase, que es un doble elogio del Gobernador y de la población, se deja interpretar de dos maneras. Una primera significación podría ser ésta: «Dignísimo Gobernador, si le ascendieran a vuestra merced al Gobierno de las Alga-

[17] Agradezco estas detalladas informaciones sobre Gobernaciones y Corregimientos a mi joven amigo y compañero Juan Vilar Berrogain.

rrobillas, deseche el ascenso, que más vale ejercer en tan honrado pueblo como éste». Pero tampoco puede descartarse esta otra lectura: «Dignísimo Gobernador, sólo con un ascenso tan ventajoso como el de las Algarrobillas, es posible desechar un gobierno como el de este honrado pueblo». Las Algarrobillas o Garrobillas es un lugar de la actual provincia de Cáceres, no lejos de Alcántara, famoso entonces por sus jamones y perniles [18]. Ahora bien, a fines del siglo XVI, según las *Relaciones topográficas*, Garrobillas era una villa de unos mil fuegos [19], de donde se deduce que el «honrado pueblo» debía ser un lugar de menos importancia todavía, ya que puede parecer promoción pasar a serlo de un Garrobillas. Como quiera que sea, el «honrado pueblo» de cuyo nombre no quiso acordarse el entremesista, se define con relación a las Algarrobillas como un lugar de tan ínfima categoría que ni siquiera llega a equipararse con una villa cuyo nombre debía sonar a dechado de rusticidad.

Los gobernadores, como los Corregidores, se elegían entre gente de toga o de espada. Pero, en caso de ser noble o militar el titular del cargo, se le asociaba un alcalde mayor letrado como asesor perito en la función judicial, pues es doble la misión del Gobernador, cosa que ilustra bien en la Ínsula Barataria el estatuto de Sancho, que si por un lado dicta justicia, por otro dirige la ronda que patrulla en prevención de cualquier ataque enemigo.

El Gobernador del «honrado pueblo» es todo un licenciado, el licenciado Gomecillos, cuyo nombre, por su diminutivo, evoca algo tan insignificante como la villa en la que

---

[18] Véase Miguel Herrero García, *Comentarios a algunos textos de los siglos XVI y XVII*, en *R. F. E.*, XII (1925), págs. 30-34.

[19] Noël Salomon, *La campagne de Nouvelle Castille à la fin du XVI^e siècle*, París, 1964, pág. 40.

se ejerce su gobierno. El que sea licenciado no es en sí risible; no faltaban entre los altos funcionarios licenciados que se prevalecieron de su título. Pero la cosa no deja de tener su sentido en tópica cervantina. Recuérdese el discurso de las armas y de las letras, y la superioridad que se atribuye a las armas, así como la significación en el *Casamiento engañoso* del escepticismo pánfilo y necio del Licenciado Peralta, frente a la profunda experiencia interior del Alférez Campuzano en su comunicación con los perros del Hospital [20]; y piénsese, finalmente, en el Licenciado Vidriera, que, después de recobrar el juicio, se hace soldado, como si armas y discreción fueran naturalmente de par. Si se da al Licenciado Gomecillos su lugar en el catálogo de los Licenciados y Bachilleres cervantinos, se nos aparecerá como especialmente ridículo, porque además de ser letrado pica en poeta, alterna con cómicos y autores y merece que se le atribuyan coplones grotescos. Ese intelectual es, por lo demás, tan bobo como los mismos villanos, gozándose en el espectáculo invisible y haciendo burla de la única persona que dice lo que piensa, a saber, que no se ve nada y que no hay nada que ver. Ahora bien, el furriel es el anti-gobernador, un soldado representativo de la lucidez superior de las armas, y en el ejército el encargado de organizar su infraestructura, así como el Gobernador tiene a su cargo en la sociedad civil la organización administrativa.

Las precedentes consideraciones no eran sino introducción necesaria al problema, que se impone abordar ahora, de la invectiva cervantina contra la asamblea rústica personalizada por Juan Castrado, Benito Repollo y Pedro Capa-

[20] Véanse nuestras *Remarques sur le Mariage trompeur et Colloque des chiens* en nuestra edición del *Casamiento engañoso y Coloquio de los perros*, París, Aubier, 1970.

cho. El *Retablo* implica un tema profundo, que es la crisis de las clases rurales castellanas. No es posible representarse el alcance de las carcajadas que debió suscitar la vanidad caricaturesca de un Repollo sin hacerse una idea general de la infraestructura socio-económica que se refleja en la temática del *Retablo*.

Sabido es que en la primera mitad del siglo XVI el aumento de la circulación monetaria y la necesidad de roturar nuevas tierras para satisfacer la demanda americana crearon una coyuntura favorable al agricultor, pero que fue efímera y acabó siéndole contraria por las deficiencias de las estructuras agrarias castellanas y la «intervención egoísta» [21] del estamento señorial y de la nueva burguesía.

Cierto es que el trigo había subido más y más al exportarse a las colonias, y que el labrador ganaba, a pesar de que el señor o el dueño de la tierra le iba subiendo la renta, estableciendo contratos de arrendamientos a corto plazo, que pesaban más duramente sobre el campesino que los antiguos derechos feudales más teóricos que efectivos. Por otra parte, para subvenir a las más indispensables inversiones, el agricultor tomaba dinero a interés, mediante el *censo al quitar*, por el que la tierra llegó a convertirse en objeto de especulación. Como los intereses se elevaban a veces hasta el 50 por ciento, el censualista llegaba a vivir a la manera de un parásito sobre el agricultor. Un arbitrista de mediados del XVI, Tomás de Mercado, describe el fenómeno en estos términos:

> Como la gente veía que daba unos dos mil ducados y recibía cada año doscientos, y pasados seis o siete le volvían sus dos mil, parecíales un género de préstamo interesante.

---

[21] Jaime Vicens Vives, *Historia económica de España*, págs. 313-315.

Mientras duró la coyuntura de alza, los arrendamientos y las inversiones dinerarias fueron benéficas para el campesino, que, mal que bien, llegaba a pagar censo o renta al acreedor. Pero al intervenir la baja, y cuando América empezó a producir sus propios cereales, cuando empezaron a decrecer los rendimientos de tierras pobres inconsideradamente roturadas para hacerlas de pan llevar, el agricultor castellano no pudo ya soportar la carga de sus deudas. Perdió las tierras hipotecadas y acabó yendo a agravar la intensa concentración urbana.

El caso es que, en el transcurso de los siglos XVI-XVII, se asiste a un grave empobrecimiento de las clases rurales, que precisamente interviene en el mismo momento en que la propiedad de la tierra se convierte en el instrumento privilegiado de la hegemonía económico-social. Los que la poseen no invierten, viven del interés usurario de la renta o del censo, es decir, de la labor del campesino, que, lejos de enriquecerse, se empobrece por su mismo trabajo.

Para ilustrar el *Retablo de las Maravillas* disponemos de una notable fuente de información, que son las *Relaciones topográficas,* minuciosa encuesta que en 1575 y 1578 la administración de Felipe II llevó por las villas y lugares del Reino de Toledo, es decir, en un territorio que corresponde más o menos a las actuales provincias de Madrid, Guadalajara, Toledo, Cuenca, Cáceres y Ciudad Real, y que, por tanto, comprende esa Extremadura Manchega donde operan Chanfalla y Chirinos. Los comisarios del rey preguntaban sobre los orígenes y fundación de cada lugar, su régimen jurídico, su situación geográfica, su clima, su producción agrícola o industrial, su demografía, sus clases sociales, la historia lejana o reciente de los pobladores, etc. Ahora bien, la masa documental de las *Relaciones topográficas* está hoy al alcance del historiador, desglosada y perfecta-

mente analizada, gracias al libro de N. Salomon *La Campagne de Nouvelle Castille à la fin du XVI.e siècle d'après les «Relaciones topográficas»* (París, 1964), trabajo denso y magníficamente orientado, que utilizaremos en las páginas que siguen, no sin lamentar que el autor no haya llevado su análisis hasta las últimas consecuencias, aplicándolo con su habitual rigor a los estudios que paralelamente consagraba al tema rústico en la comedia lopesca.

Lo primero que llama la atención en los informes de las *Relaciones* es la mutación de la propiedad territorial; las tierras escapan cada día más al labrador, pasando a manos de Órdenes religiosas o de señores, en una producción que en algunos lugares llega a los 2/3 de los heredamientos. En Olías «el aceyte que se coge es de monasterios de monjas de Toledo y de algunos caballeros», o sea de propietarios que no son campesinos, sino que tienen sus casas en Toledo, o en Talavera, como los que se han hecho dueños de las tierras de Cerralbo:

> ...respondemos —declaran los vecinos de este último— que en este pueblo tienen tierras que arriendan a los labradores para pan unos vecinos de Talavera, que son Don Hernando de Cervantes y Doña Ana de Barrionuevo y Gutierre de Olea, y que el Don Hernando terná como quinientas fanegas de tierras y unas casas en este dicho lugar, y Doña Ana tendrá como ciento y cincuenta fanegadas y unas casas y Gutierre de Olea terná como sesenta fanegas... (Salomon, *op. cit.*, págs. 170-173).

Estos ejemplos, que podrían multiplicarse, nos hacen ver que, si las clases detentoras de la tierra siguen siendo las mismas en lo esencial, la aristocracia se ha modificado desde la Edad Media. Allí donde son «señores solariegos» y cobran «derechos feudales» los señores, viven feudalmente; pero en otros lugares se han dado a vivir *burguesamente*, es decir, percibiendo rentas. Nos hallamos ante una curiosa

hibridación de la propiedad, a la que corresponde, como complemento dialéctico, el hecho de que algunos burgueses, que habían empezado con posesiones de tipo moderno, se convirtieron en señores de feudo, o sea en propietarios de tipo medieval. Castillo de Bobadilla (*Política de Corregidores*, V, v. 32) señalaba la posibilidad de que un señor de vasallos no fuera noble, y de hecho un Baltasar Catano, financiero genovés, pudo comprar el señorío de Campo Real. Así pues, las *Relaciones* muestran a lo vivo una feudalidad que se aburguesa por las prácticas de manipulación del dinero sin perder por ello su carácter esencial, frente a una burguesía amorfa, invertebrada, que por la propiedad de la tierra procura entrar en el estado de la hidalguía, identificándose con las estructuras feudales todavía vigentes.

Por eso es por lo que la hibridación analizada por Salomon no anuncia en España ninguna transición al capitalismo, sino al contrario —y en eso reside la triste originalidad del caso español—, una consolidación de la feudalidad como modo de producción a través de las nuevas prácticas financieras. Esa consolidación, fueron los campesinos los que la pagaron, mediante la expropiación por deudas de los labradores propietarios, que se convierten en arrendatarios o, lo que es peor, en jornaleros. Es lo que Salomon llama la «señorialización» por el dinero (*op. cit.*, pág. 185).

La noción de «campesino», aplicable a todo el que vive en el campo, es demasiado amplia para poder ser utilizada en una encuesta como la de las *Relaciones topográficas* que se propone trazar una imagen exacta de los municipios y de las personas en una determinada región de Castilla. De hecho, las *Relaciones* hacen aparecer una oposición *labrador/trabajador*, que corresponde a una distinción de tipo económico-social.

La *labor* o *labranza* designa una actividad técnica con una indicación, en segundo plano, de nivel económico. Sólo se consagra a la *labranza* el campesino que dispone de una yunta de bueyes o de mulos y de un arado. En cambio, el *trabajo* representa un esfuerzo más humilde, técnica y socialmente, que es el de un hombre que, no teniendo otra riqueza sino sus brazos, vende su fuerza a jornal: *bracero, jornalero* o *trabajador*.

De esas dos condiciones —la de los *labradores* que están al frente de una finca grande o pequeña y la de los *trabajadores*— dan testimonio las *Relaciones*:

> La mitad de los vecinos es gente pobre que vive de su trabajo, y la otra mitad es gente que cogen y tienen lo que han menester para sus cosas (Salomon, *op. cit*, pág. 256).
> ...Hasta ochenta labradores vecinos de esta villa [Cobeña] labran sus haciendas con mulas y bueyes, labrando la tierra para coger pan, y otra parte son jornaleros y pobre gente que no tienen con qué labrar ni qué labrar (Salomon, *ibid.*).

Ahora bien, la impresión que se desprende de las *Relaciones* es la de la ruina progresiva de los labradores que, paso a paso, descienden de la labranza al trabajo. Por lo menos eso es lo que se vislumbra a través de las declaraciones de los de Ciruelos:

> A los cuarenta capítulos dixeron que los vecinos de este lugar son labradores, e todos trabajan...
> A los cuarenta y dos capítulos dijeron que como dicho tienen los vecinos de este lugar son pobres todos trabajadores y que muchos de ellos si no lo ganan, no lo comen, y que unos viven tomando a los vecinos de Yepes y a los toledanos las viñas a mullir y a coger el aceituna, y ararlas y labrarlas (Salomon, *op. cit.*, pág. 261).

Un caso claro de proletarización de los labradores en trabajadores es el que ofrece la relación de las Mesas (Cuenca), la cual explica cómo la pérdida de ciertos terrenos comunales llegó a provocar la decadencia del campesinado local, de modo que hay quien, siendo hijo de labrador con posibles y dueño de varias yuntas, se ve obligado ahora a trabajar como jornalero:

> ...Para verificar y dar de esto verdadero testimonio, decimos que ha cuarenta años que fueron desposeídos de esta merced y expelidos de este término y en aquella sazón y era había en este lugar sesenta hatos de ganado y más y había labradores de a cuatro y a tres y a dos pares de mulas más de treinta hombres y muchos labradores a par de mulas y a una mula, que casi de doscientos vecinos que había entonces no había que no fuese labrador sino los oficiales, y aquéllos sembraban; y ahora vemos que no hay más de quince hatos de ganado y no hay labrador que tenga de par de mulas arriba, y éstos de a par de mulas son menos de veinte y cinco; y para confirmación de esto conocimos labrador que tenía tres o cuatro pares de mulas y nueve hatos de ganado, y de cuarenta años a esta parte que ha que murió, vemos ahora su casa casi toda por el suelo, y en la que está por caer están avecindados y moran en ella los cristianos nuevos, que no hay de aquella hacienda si no es una poca heredad; y si decimos de las demás haciendas que en aquella era y tiempo eran casi como esta que hemos dicho, hallaremos que los hijos y nietos de ellos andan todos a jornal y a soldada... (Salomon, *ibid.*).

La lectura de este texto y de otros analizados por Salomon, deja ver una gran pobreza, o por lo menos un empobrecimiento grande de la población agrícola de esa comarca, hasta el extremo de que en algunos lugares se distingue entre los que tienen de comer y los que no:

> Algunas personas del dicho lugar de Yuncler tienen de comer, y la mayor parte es gente necesitada...

En otros, como Dosbarrios de Ocaña, se señala que más de doscientas familias de las setecientas del lugar viven de la caridad pública:

> ...Y más de doscientos vecinos [son] tan pobres que les dan por amor de Dios limosna cuando hay quien se la dé (Salomon, pág. 263).

De esos jornaleros pobres no se trata para nada en el *Retablo*, que sólo lleva a la escena a los alcaldes y regidores, que sin duda eran los labradores más pudientes del lugar. Los demás esperarán al día siguiente para asistir al espectáculo mágico de Chanfalla y Chirinos.

No faltaban labradores ricos en medio del empobrecimiento general: los «grandes» —que así se les designaba a veces— vivían en sus pueblos con magnificencia y ostentación; paños costosos, joyas, trajes de seda. Las bodas sobre todo solían ser ocasión de espléndidos derroches, de festines colosales, que muchas veces quebrantaban las ordenanzas suntuarias vigentes, para las que se contrataban oportunas exenciones. He aquí un texto de Cobeña, muy ilustrativo, del estado y modo de vida de los labradores ricos a fines del siglo XVI, es decir, del elemento más activo del campesinado español:

> ...Otrosí ha venido en perdimiento y disminución esta dicha villa por los trajes que los vecinos de esta villa han usado y usan, por los gastos excesivos que facen e vestidos que sacan cuando se desposan e casan, porque sacan gran número de joyas, como es plata labrada blanca y dorada y corales y paños finos y sedas, de tal suerte que se ha visto sacar joyas algunas personas en más cantidad que valían todos los bienes que tenían, por donde esta villa está cargada de mucho número de censos sobre sus haciendas a efecto de los grandes gastos de los dichos trajes para haberlos de pagar, y visto el desorden que había y perdición se acordó en el ayuntamiento y concejo

de dicha villa en el año de mil y quinientos y setenta y cuatro que no se sacase más de hasta una libra de plata y corales para cada desposada, y de ahí abajo lo que quisiessen, y visto por algunos pueblos comarcanos la orden que se había dado porque también se habrá moderado el paño fino y seda que se habrá de sacar, y el provecho que de la dicha orden se seguía, llevaron un traslado de la dicha ordenanza, la cual hoy día guardan los dicho pueblos, y pasados dos años que en esta villa la dicha ordenanza se guardó, se levantaron dos o tres personas, vecinos de la dicha villa, y procuraron quebrantar la dicha ordenanza, y visto por la justicia de esta villa el dicho quebrantamiento, queriéndolos castigar, ganaron una provisión de su Majestad de tal manera que la dicha ordenanza se quebrantó y tornó a pasar adelante la mala costumbre de que resulta muy gran diminución y daño a esta villa por no se guardar la dicha ordenanza como estaba fecha, y si su Majestad fuere servido de lo remediar, se serviría Dios de ello y sería muy gran bien para esta república. Ansí mesmo al tiempo que se casaban en las bodas había muy grandes y excesivos gastos de convites y banquetes, de que se seguía muy grande perdición por gastar como gastaban muy grande parte de sus haciendas sin ningún provecho, ansí por esto como por las disensiones que había, se ordenó que no hobiese los dichos convites, gastos ni presentes, cosa muy loable y de que se ha seguido y sigue mucho provecho a esta república, lo cual no se siguiera si la dicha ordenanza no se hiciera, la cual se guarda hoy día, y ninguna persona la excede por cierta pena que se puso, de que se entiende Dios nuestro Señor se sirve, y se escusan muchos escándalos y desasosiegos que en hacerse los dichos gastos había... (Salomon, *op. cit.*, pág. 276).

Texto perfectamente explícito en su afán reformista sobre la mentalidad de los campesinos pudientes y las prácticas suntuarias por las que se afirmaban con ocasión de fiestas y solemnidades familiares. Las sedas y brocados de los trajes folklóricos, los collares, arracadas y medallas de la orfebrería tradicional, las impresionantes comidas, los regalos suntuosos, todo eso obligaba al labrador, que quería parecer

ante sus iguales y sus servidores, a gastos infinitos a los que no podía, naturalmente, subvenir y que le conducían a pedir prestado dinero, gravando sus tierras con censos e hipotecas. De ahí la disposición de 1574 que pone coto a la ostentación suntuaria, tendiendo por otra parte a limitar la importación de paños y telas preciosas perjudicial a la economía española. Sin embargo, no faltaron las presiones para «quebrantar la ordenanza» y obtener la libertad indumentaria. Verdad es que los que querían exhibir su riqueza podían ser grandes propietarios que no tenían por qué temer el derroche. Pero permitir el lujo era, en regla general, como se explica en las *Relaciones topográficas*, incitar al censo sobre todo si la cosecha no había sido tan buena como podía esperarse. Los señores de la antigua o nueva aristocracia y las Órdenes religiosas, en una palabra, los estamentos privilegiados, sacaban ampliamente partido, pues el labrador endeudado se convertía por el censo en su tributario, antes de desprenderse de su hacienda, en provecho de sus acreedores. El proceso de endeudamiento es el primer factor de proletarización en el campo y constituye la amenaza más directa contra los labradores que con su hacienda propia resisten todavía a la presión del nuevo poder económico.

Con todo, la reforma parece haberse impuesto por lo menos en lo que toca a un punto concreto: la limitación de los «muy grandes y excesivos gastos de convites y banquetes... al tiempo que se casaban». Se han aceptado, pues, ciertas restricciones; se ha aceptado poner término a la práctica de ese *potlach* en que cada uno pretende obsequiar más y mejor que sus vecinos. Tales fiestas son la ocasión de sacar la tripa de mal año. Pobres y ricos se atracan en ellas, compensando así la austera dieta cotidiana, pues no hay que olvidar que la Europa de Antiguo Régimen come

poco, y vive en el temor, sobradamente justificado, del hambre. Nada más ilustrador en este sentido que las *Bodas de Camacho,* con las que el novio llega a desustanciar su hacienda, por lo demás en vano, pues al fin ha de quedar frustrado de sus nupcias.

El retablo del *Retablo de las Maravillas* se representa en casa del regidor Juan Castrado con motivo de las bodas de Juana Castrada, su hija. El espectáculo era una modalidad de la fiesta; los cómicos recorrían el campo de Castilla de pueblo en pueblo y de fiesta en fiesta: Corpus, Nuestra Señora de Agosto, Nuestra Señora del Rosario, etc. Ahora bien, se solía procurar que las fiestas familiares, como bodas o bautizos, coincidieran con las religiosas. La novia y todas sus parientas aparecerán cubiertas de sedas, de brocados y de joyas. Habrá saciedad de comida, bebida en abundancia y, si pasa algún ñaque, será ocasión de un espectáculo de teatro: un entremés, su poco de auto, dos o tres loas. Esta vez el ñaque trae un retablo.

Una representación privada de ese tipo supone, ya lo hemos dicho, un cierto nivel económico. Es verdad que si no paga Juan Castrado pagará el Concejo, como dice Benito Repollo. Pero como esas ventajas tiene —y ha tenido siempre— el poder...

Una lectura histórico-sociológica del *Retablo* nos llevaría a sentar, pues, que los personajes que son el blanco de la burla son precisamente los ricos del pueblo, los que, por su fortuna, resisten todavía a la presión que ejerce sobre la tierra la gran propiedad feudal. La primera víctima de la feudalización por el dinero es el labrador rico o mediano. Las *Relaciones* permiten bosquejar su desastroso destino. Bastan dos generaciones para arruinar a un propietario y hacerle pasar de labrador a bracero. Los que todavía siguen siendo dueños de sus tierras, los que no venden o toman

prestado, constituyen un obstáculo a las ambiciones de una aristocracia ávida, que no trabaja, que no invierte, que coloca su fortuna en tierras, o, mejor dicho, en una propiedad feudalo-agraria, lo que no era desacertado en una coyuntura de alza. Cuando los villanos pobres han sido reducidos ya a condición servil o semiservil, ¿quién será la próxima víctima sino los Castrado o los Repollo que aún poseen sus trigales, su viñedo o su olivar, lindando con las tierras de algún gran señor o de una encomienda, y que no los ceden, porque todavía tienen medios suficientes para cultivarlos? Ésos son los personajes que hay que hundir, pintándolos con todas sus lamentables ridiculeces, en un pimpampum grotesco que provoca una risa insultante y escarnecedora. El regidor y el alcalde, a los que se suma el escribano, son dos perfectos representantes de una propiedad rústica todavía independiente, pero ya amenazada en su independencia.

Para todos —o sea para Chanfalla y Chirinos como para los mismos interesados— la distinción esencial, claramente clasista, es la que separa el reducido núcleo de los villanos ricos que tienen su asiento en el concejo, del *pueblo*, es decir, de la plebe bracera que ha de ver el retablo en la plaza pública al día siguiente.

Castrado, Repollo y Capacho no son el pueblo, sino unos notables que, si no pertenecen a la nobleza de sangre y título, no son menos —o no creen serlo— en su local hegemonía que los mejores del reino.

A esa nobleza tienen además el descaro de oponer la suya, según se refleja en las *Relaciones*. En Cobeña no faltan labradores que señalen a los comisarios del rey que sus antepasados participaron en la conquista de Córdoba, dando origen a ilustres estirpes españolas:

> ...Responden que de esta villa salieron, según han oído decir a muchos viejos ancianos, hombres fidedignos, que habían salido de esta villa dos hermanos, que el uno se llamaba Alvaro Collodro y el otro se decía Benito Baños, los cuales salieron de una casa de esta villa, que hoy día vive en ella un labrador pariente suyo que se llama Francisco de Celada, y que estos dos hermanos fueron los que ganaron a Córdoba y que de estos dos hermanos descienden las casas de los duques de Sesa, Marqués de Comares y Conde de Cabra, y agora al presen[te] en esta villa [hay] parientes propincos suyos descendientes que se llaman los Collodros y Gallegos, labradores, gente muy honrada...

Es cosa evidente, pues, que si se mostrase a los labradores honrados de Cobeña, y especialmente a los Collodros y Gallegos, el retablo de las maravillas, ninguno dejaría de verlo, pues no sólo son de ilustre alcurnia emparentada con la de los Duques de Sesa, sino que, como Juan Castrado, Benito Repollo y Pedro Capacho, no tienen raza alguna de confeso, siendo todos cristianos viejos por los cuatro costados. He aquí lo que afirman sobre este punto capital los labradores de Yebra:

> ...las casas de linaje que en la dicha villa hay, las cuales todas son de labradores sin raza de judíos ni moros, ni otra falta alguna, son de un linaje de hombres que se decían los Calvos, y otra los Arcos, y otros los Caballeros, y otros los Carniceros, y de estos linajes dicen los ancianos que oyeron decir a sus mayores que se había fundado este pueblo... (Salomon, *op. cit.*, pág. 278).

Las voces que aquí repercuten, las de «los viejos ancianos, hombres fidedignos», constituyen la trama de un saber oral tradicional que, emanando de los antepasados («oyeron decir a sus mayores»), cobra un suplemento de auténtica autoridad al transitar por bocas ancianas verídicas, compensación última del labrador en un tiempo en que la rique-

za campesina se desmorona, y en que cada uno va perdiendo poco a poco viñas, olivares o montes. El honor de una gloriosa ascendencia o de una parentela ilustre, y sobre todo la seguridad de que todos los linajes del lugar son limpios, sin mezcla de judíos ni de moros, éste es el último tesoro del campesino en una sociedad de estamentos en que el poder y la autoridad están vinculados a la sangre, a la honra y al linaje. Pero, por gracia o desgracia, la condición del labrador castellano a fines del siglo XVI es la de un hombre que posee —o afirma poseer— todos los atributos morales del poder, faltándole sólo la disposición de la infraestructura económica. Ese desequilibrio, como quiera que se considere, da lugar a reinterpretaciones literarias cómicas, pues provoca a risa la afirmación de una sangre inoperante, es decir, que no conduce al prestigio del poder efectivo, como el que ejerce, a través del censo y de la renta, una nobleza aburguesada que, si bien desdeña la mercancía, acepta tratar la tierra, sin renunciar a sus prerrogativas feudales, como un capital financiero usurario.

He aquí, pues, las consideraciones en que se llevan a escena, en una farsa que los ridiculiza, a unos labradores ricos que siguen siendo propietarios de sus tierras, perteneciendo, además, alcaldes cómicos, al más irrisorio de los cabildos.

La risa es un arma. Después de decir contra quién va dirigida, preciso es aclarar quién la maneja y por qué.

Hasta ahora, en efecto, nuestra lectura del *Retablo* es insuficiente, porque no lee el texto, sino que restituye una aproximada imagen de la infraestructura económica destinada a reflejarse en la superestructura textual. Leer el texto es leer la superestructura textual en su misma singular articulación con las condiciones infraestructurales que predeterminan su génesis.

La noción gramsciana de «intelectual», a la que se ha aludido ya [22], permite tal vez dar un paso más en el análisis. Frente a los «intelectuales orgánicos», que son los que disponen de la producción y la organizan (en una sociedad industrial son los jefes de industria; en la España habsbúrgica, de dominante rural, son los terratenientes, nobles o eclesiásticos), el intelectual «tradicional», o sea el que lo es por su misma función social (administración, enseñanza, sacerdocio, artes, etc.), representa un necesario instrumento de dominio, que se traduce en su anexión, sean cuales fueran sus orígenes sociales, por el grupo hegemónico, anexión en virtud de la cual el intelectual no deja de cumplir un tácito cometido en la organización general de la cultura.

En el *Retablo de las Maravillas* ese cometido es polémico. Pero en esa polémica se definen con igual y contradictorio rigor tanto la dependencia del artista condenado a servir en una determinada coyuntura económica, como su afán de afirmar la universalidad de la herencia cultural, sustrayéndose a toda tentativa de inmediata anexión. Esta contradicción se marca además en el tratamiento que Cervantes impone a la víctima primaria en el motivo folklórico K 445.

En la tradición popular la víctima originariamente es un poderoso, rey o emperador, que, dejándose engañar por el mistificador, descubre de pronto, ante la imagen o el paño invisible, que muy bien podría ser bastardo y, por tanto, ilegítimo detentor de un poder al que no tiene más derechos que el más vil de sus súbditos. De modo que la burla del cuento tradicional no es más que el signo de una

---

[22] Véase más arriba las referencias a Antonio Gramsci en nuestro *Preámbulo*.

catártica revancha de los humildes, que, reducidos a su instrumental y subalterna condición de trabajadores, dirigen al poderoso, por medio del pintor o del tejedor, una cómica y saludable advertencia.

Al transformarse el rey en asamblea lugareña con sus notables y autoridades, el personaje elemental de la víctima no pierde sus rasgos característicos, que son el ejercicio del poder y su vanidosa hinchazón. Pero, en vez de ser rey o landgrave, es ahora un conjunto de villanos, lo cual nos reconduce a la tradición propiamente teatral del villano cómico y de los bobos de aldea. Sin embargo, en el caso concreto del *Retablo*, no basta invocar la pauta netamente aristocrática que gobierna y orienta en sus orígenes el teatro español. Los villanos de nuestro entremés son ridículos no sólo en razón de su pretenciosa villanía, sino sobre todo por su carácter de administradores, por esa riqueza que les da acceso al concejo y les permite dar una fiesta de teatro en su casa, segregándose del «pueblo», que aguarda, fuera de la escena, entre bastidores, a que se le prepare una representación pública.

Enfocado desde ese punto de vista, el *Retablo* es la burla de un cierto tipo campesino, el del labrador rico, al que hay que escarnecer por rico, como si su riqueza hiciera de su villanía culpa, hinchando además su necedad. Ahora bien, no son los pobres los que obstaculizan la expansión, latifundista o no, de los estamentos privilegiados, sino precisamente esos labradores ricos, que todavía poseen tierras, que se resisten al censo, y que, por tanto, oponen localmente su riqueza personal a la presión orgánica feudaloagraria.

El intelectual interviene en ese contexto, montando su pimpampum para debilitar y arruinar moralmente al que, por su sola existencia, es un adversario de la organización

económica dominante. El labrador rico se convierte en villano cómico a causa de esa misma resistencia, que conduce a rebajar su personalidad y su función, representándose ante un público de intelectuales orgánicos como un figurón risible en su inútil afirmación de sí.

De tal modo se llega —paradoja última e imprevisible— a una severísima recuperación de un motivo folklórico cuya finalidad original era la discusión de toda supremacía fundada en legítimo linaje, y que, manipulado ahora en nombre de una nobleza deseosa de fundar su fortuna en un capital de tierras, se convierte en un arma polémica contra el villano, contra el hijo de nada, ridiculizándole en su pretensión de legitimidad y sangre limpia, es decir, en lo mismo que señala al poderoso para el ejercicio del poder.

Con todo, el villano rico no deja de ser, desde un punto de vista estrictamente literario, un fenómeno ambiguo. Los villanos son pobres y los ricos son nobles. Si los nobles se encarnizan, mediante los juegos del intelectual adicto, contra el villano que les desafía con su fortuna, no les faltan razones a los pobres para soliviantarse y denunciar, en una posible vivencia contradictoria de nuestro motivo, la cómica vanidad de los que todavía son ricos. Víctima del proceso de proletarización ya descrito, el labrador termina como bracero bajo un amo que le toma a jornal, y, en ese nivel inferior de la jerarquía económica, la primera autoridad que halla por encima de él es precisamente la del rico, o sea la de quien no difiere de él por la sangre, el estamento o el título, sino por la capacidad de movilizar el dinero.

Eso no significa que el motivo K 445 corriera en el circuito de la literatura popular como un desquite de braceros, o de labradores proletarizados, contra los campesinos propietarios, sino solamente que una lectura posible del

Retablo podría ser esta misma más elemental, pues, ignorando el oculto debate de ricos y nobles, reduce la temática del entremés al implícito contraste de pobres y ricos.

A partir del instante en que el intelectual adopta semejante actitud —perfectamente compatible por lo demás con la que ha venido analizándose[23]—, entra en un planteamiento más general de su problema. Indiferente ya a las distinciones socioeconómicas entonces vigentes, no tiene más objeto que caricaturizar un caso específico de poder, el que se funda exclusivamente sobre la riqueza y carece, por tanto, de toda base moral. En los villanos del entremés, legitimidad y limpieza, reivindicadas ¡con qué cómico afán!, no son sino justificaciones sustitutivas de un poder en sí injustificado y, por lo mismo, insoportable a aquellos sobre los que se ejerce: los pobres.

Por donde el *Retablo de las Maravillas* es también, implícitamente, una defensa del pobre, defensa polémica por agresión al rico.

LOS CRITERIOS DE EXCLUSIÓN

Son dos en el *Retablo* que, operando en conjunción, excluyen del espectáculo o, mejor dicho, de su visibilidad los hijos ilegítimos y los linajes de cristianos nuevos. Esos dos criterios se enuncian además en orden inverso, pues el discurso de Chanfalla parece dar prioridad a la limpieza de sangre:

[23] Nuestra doble lectura del *Retablo* se empareja con el episodio de las bodas de Camacho, en el segundo *Quijote*, denostación del labrador rico, que, rival desgraciado de Basilio el pobre, queda vencido pese a sus riquezas y frustrado definitivamente en sus amores. El amor es signo y aquí signo de triunfo, o, al contrario, de fracaso, según se mire en la perspectiva de Basilio o de Camacho.

> ...Ninguno puede ver las cosas que en [el retablo] se muestran, que tenga alguna raza de confeso o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio.

Lo cual significa, independientemente de toda prevalencia, que los dos conjuntos así definidos se interseccionan y complementan. No verán el retablo, claro está, los cristianos nuevos que además sean hijos ilegítimos, o viceversa, como tampoco han de verlo los cristianos viejos si fueran ilegítimos, o los legítimos cuyo linaje no sea del todo limpio.

La conjunción de esos dos criterios es la de dos condiciones negativas: un nacimiento ilegítimo, por un lado, y la impureza de sangre, por el otro, representan, desde un punto de vista social, dos taras u obstáculos para acceder a cualquier clase de empleo o carrera. Y no es tampoco casual que ambos criterios de exclusión se conjuguen, exactamente, como en el *Retablo de las Maravillas* para conferir su estatuto negativo al pícaro, bastardo y marrano, que avanza en la vida sin disponer jamás en su persona de una base mínima de credibilidad. Por el contrario, el ser hijo de bendición y cristiano viejo son dos cualidades, mínimas, es cierto, que dando acceso al retablo de Chanfalla y Chirinos, permiten pasar más adelante en las jerarquías y dignidades de la sociedad estamental habsbúrgica.

Entre los dos criterios exclusivos se establece una relación analógica que se estudiará más adelante. Baste, de momento, examinarlos por separado, empezando por la ilegitimidad o, por mal nombre, bastardía.

La bastardía es fundamental en el motivo folklórico K 445, que, como creación popular radicada en el trabajo, refleja y discute la condición del trabajador contrastándola con la del rey o príncipe que se exime del esfuerzo mecá-

nico por el solo hecho de su nacimiento. De donde se sigue que la estructura estamental, y de hecho socio-económica, que produce el motivo, se revierte en una problemática psicológica o, mejor dicho, metapsicológica de alcance universal, por la que el *yo*, al enfrentarse con la representación de la madre certísima y del padre incierto, se define en su relación con la instancia parental, inscribiéndose ineludiblemente en el triángulo del Edipo.

La literatura, no hay que olvidarlo, no es más que la proyección catártica y defensiva de unas estructuras relacionales que el sujeto se representa como determinantes de su propia situación, y que, por tanto, condicionan positiva o negativamente la actividad total de su vivir psíquico y social. En efecto, las condiciones socio-económicas que se reflejan en la literatura no acceden al estatuto de entes literarios si no es a través de los modelos, fundados en interiorización, por los que se rige universalmente el encuentro del hombre con la realidad de las cosas. En otros términos, al interiorizarse las relaciones conflictuales intersubjetivas se edifica una tópica intrapsíquica que modela en el sujeto su aprehensión de la propia experiencia; de donde se deriva una relación dialéctica por la que la interioridad y la exterioridad perceptible del *yo* se condicionan recíprocamente. La obra de arte existe como tal a partir del momento en que esa dialéctica se plasma en un caso simbólico y ejemplar, dando lugar a una construcción significante y, por lo mismo, liberadora.

El motivo de la imagen/paño invisible, con sus diversos tratamientos folklóricos ocultos, es la ilustración exacta del fenómeno, pues su estructura se fundamenta en la conjunción o articulación de una raíz social extrapsíquica, reductible a la distribución estamental de los bienes y del poder, y de una raíz intra-psíquica consistente en todas las impli-

caciones a nivel inconsciente de la compleja relación filio-parental. Sobre esa doble base se asienta un desarrollo en el que el debate sobre el porqué de los privilegios jerárquico-feudales se significa en el inconsciente mediante el juego operatorio de una fantasía escópica (= ver), a la que se agrega, en el caso del paño transformado en prenda de vestir, la representación fantástica inversa de exhibición (= ser visto).

De ahí que se defina en relación al nacimiento, y no de otro modo, el afrontamiento de los dignos y de los indignos, es decir, en el sentido literal de la palabra, de los bien nacidos y de los mal nacidos, discriminados por su trascendente aptitud o inaptitud a ver los objetos de su fantasía.

Nacer bien o mal, es nacer de buena o mala madre, lo que equivale a fundamentar el motivo, y el tema de civilización que refleja, en una imago materna determinante, que en algunos casos, sin duda secundarios, se sustituye por la representación de la esposa adúltera. Queda entonces excluido no ya el bastardo, sino el cornudo, o sea un bastardo que se identifica con el propio padre putativo. Como quiera que sea, cada vez que nuestro motivo atañe a la condición estamental del hombre, definida en la Europa de Antiguo Régimen por el linaje y nacimiento, el criterio de exclusión es obligatoriamente la bastardía o los cuernos, es decir, una representación obscena de la novela familiar. Si esta representación desaparece por efecto de la censura, se suprime *ipso facto*, por inevitable solidaridad, el alcance socio-jurídico —y socio-económico— del motivo.

Un segundo criterio conjunto es la impureza de la sangre y del linaje, ya que se excluyen del espectáculo cuantos tengan «alguna raza de confeso», cristianos nuevos y sus descendientes.

Una cuestión que conviene dilucidar previamente es la identificación de esos confesos o conversos que podrían haber venido a mezclar su impureza a las estirpes labradoras.

Si el *Retablo* ha de localizarse en tierras de la Extremadura Manchega, y más generalmente en el reino de Toledo, no puede excluirse que la tara revelable gracias al detector de Tontonelo se relacione con la presencia de familias moriscas o entroncadas con moriscos entre los cristianos nuevos del lugar. Recuérdese a este propósito la declaración a los comisarios del rey de los villanos de Las Mesas (Salomon, *op. cit.*, pág. 261); los linajes de labradores se han arruinado, las casas antiguas se están casi todas desmoronando «y en la[s] que está[n] por caer están avecindados y moran en ella[s] los cristianos nuevos», es decir, los moriscos desterrados de Granada a raíz de la guerra de las Alpujarras (1570) y que se establecen en Castilla la Nueva «squatterizando» los caserones ruinosos.

Sin embargo, a pesar de la efectiva presencia de moriscos por tierras manchegas hasta que se decidió la expulsión, debe descartarse, con toda probabilidad, la hipótesis de un oculto injerto de sangre mora en los linajes de labradores. Se sabe, en efecto, que uno de los medios a los que recurrió la monarquía para anular el hecho diferencial morisco fue fomentar y estimular los matrimonios mixtos, sin gran éxito, al parecer, según testimonio de Fray Alonso Chacón, que en 1598 ya no se ocultaba la «gran dificultad [de] reduzir al buen camino» a una comunidad empeñada en salvaguardar su fe musulmana [24]. En esas condiciones es

[24] Sobre estos pormenores véase la importante tesis de L. Cardaillac, *La polémique antichrétienne des morisques ou l'opposition de deux communautés (1492-1640)*, Montpellier, 1973, 2 vols. Lo referente a los matrimonios mixtos se halla en I, págs. 71 y sigs.

inoperante imaginar que el retablo de Chanfalla y Chirinos pudiera servir para manifestar en sus espectadores ninguna secreta contaminación de este tipo. La segregación de los moriscos era cosa pública e irreversible, que en la práctica excluía toda probabilidad de mezcla de sangres.

Descartados los moriscos, quedan los judíos o, mejor dicho, los cristianos nuevos que son los que comúnmente se designan con la palabra «confeso», de origen judío. El que en su sangre lleve rastro de tan vitanda ascendencia, se excluye de ver el retablo.

En una mente rural castellana de fines del siglo XVI, o principios del XVII, el judío sólo debía existir como fantasía o negativo fantástico de la propia condición, máscara y signo de lo que no se es, de lo que cada uno descubre por su misma denegación que lo lleva por dentro como un crimen o castigo encubierto. Proclamar: «No soy judío» es enunciar el terror de serlo, un judaísmo obsesivo y fantástico, risible a proporción de su carácter imaginario e inverosímil.

Tal era el caso, al parecer, entre los labradores. Recuérdense las declaraciones de los de Cobeña y de Yebra a los comisarios encargados de las *Relaciones topográficas*. De hecho, no había converso de origen judío entre la gente del campo. Lorenzo Galíndez de Carvajal hacía observar a Carlos V, que se informaba acerca de los miembros del Consejo Real, que casi todos, y los más principales eran posiblemente cristianos nuevos, pero que entre las excepciones figuraba el Doctor Palacios Rubios, «hombre limpio porque es de linaje de labradores»[25]. Lo esencial de la declaración está en ese «porque» que establece entre la limpieza y el linaje rural una relación de causalidad hon-

[25] H. Kamen, *La Inquisición Española*, pág. 33.

damente sentida en la España del Siglo de Oro, tanto por los aldeanos como por los que no lo eran. El *Retablo de las Maravillas* es un testimonio perfectamente fidedigno de lo que era entonces la convulsión antisemita española, un racismo múltiple, pasional y eficaz, que condiciona comportamientos colectivos, acciones y reacciones, llegando a convertirse en motor de la movilidad social. A medida que los estatutos de limpieza de sangre se multiplican, impidiendo a los conversos salirse de su estado y condición, muchos de ellos logran sobreponerse al obstáculo por su industria y pujanza, ascendiendo luego de generación en generación hasta instalarse en las más altas jerarquías de los grupos dominantes. Toda tentativa de ocultar ese racismo español —mero disfraz de vocabulario— en conato de establecer «un régimen de castas», conduce por fuerza a interpretar erróneamente las infraestructuras económicas que condicionan y orientan la marcha convulsiva de las mentalidades.

De hecho, no hay caso tan ilustrativo del análisis y planteamiento del problema judío por Karl Marx en sus dos memorias contra Bruno Bauer, como el caso español. Mostraba Marx la ineficacia de la conversión y la necesidad, para subsanar el antisemitismo, de modificar las bases económicas que lo suscitan.

El antisemitismo español emana, es cierto, de una tradicional discriminación religiosa, la de dos comunidades que convivían, a pesar de una segregación que, a partir de fines del siglo XVI, degeneró en pogroms. La única escapatoria era la conversión. A partir del momento en que el judío dejaba de ser judío, los enlaces matrimoniales se hacían posibles. La aristocracia cristiana no vaciló en reforzar por ellos las bases de su hegemonía económica, aliándose a adineradas herederas.

La aparición en el transcurso del siglo xv de los estatutos que establecían entre los cristianos una discriminación conducente a segregar a los de reciente conversión, revela un clima conflictual especialmente sensible allí donde los conversos dominaban en los negocios o en la vida gremial. La instalación en España de la santa Inquisición (1478), y más tarde la expulsión de los judíos, no deben considerarse como manifestaciones de anhelo espiritual o de fe fanática. Tales fenómenos no operan, con toda evidencia, sino en función de tensiones económico-políticas que los han provocado. Inquisición y expulsión no fueron sino armas eficaces contra las más activas minorías españolas: judíos y, más tarde, moriscos.

Los judíos, en efecto, conversos y no conversos, representaban, antes de 1492, por su ejercicio del negocio, un poder susceptible de rivalizar con la nobleza feudal detentadora de la tierra, e incapaz por lo visto de adaptarse a las condiciones del naciente mercantilismo. En otros términos, el antisemitismo español parece marcar esencialmente un conflicto interno de los grupos dominantes, conflicto que los Reyes Católicos resuelven otorgando al estamento nobiliario un absoluto predominio social y económico, que se expresa, entre otras manifestaciones relevantes, por la expulsión de los judíos. Como quiera que sea, la existencia en la vida nacional de dos fuerzas antagónicas —conversos y señores— conduce, después de la expulsión, en la España de la Casa de Austria, a la constitución de una clase dirigente compleja, en cierto modo bicéfala, que domina por sus dos polos contradictorios y complementarios en la mentalidad colectiva y en las producciones intelectuales que la manifiestan.

Contra el grupo rival de la finanza y el negocio, halló la clase nobiliaria una medida claramente segregacionista: los

estatutos de limpieza de sangre aplicables a los cristianos nuevos, por más católicos que fueran, los cuales vieron cerrarse así toda posibilidad de progresión por la Iglesia.

En cambio, entre los campesinos, dominados por el sistema señorial y progresivamente proletarizados, se advierte una curiosa transferencia en dirección del converso de la agresividad que no podía orientarse hacia los detentores de la tierra, tanto más cuanto que el arriendo y recaudación de los impuestos estaba en manos de los cristianos nuevos. De ahí una hostilidad apasionada que permite al aldeano identificarse con su señor por lo menos en una cosa: no ser converso; y más aún, preciarse de más seguro que el señor de sangre limpia. Demasiado pobre o insignificante, el labrador se salvó del mal casamiento y de las dotes infames, lo que le autorizaba a desquitarse ante el noble afirmándose como el no judío que es para honra y gloria suya, pero sin otra cosa entre las manos que la cómica satisfacción de un linaje sin mancha, cristiano viejo por los cuatro costados. Ese judío que el campesino declara no ser, ese judío denegado y negativo es precisamente el que el intelectual, en virtud de su anexión definitiva pero ambigua, instala en el proscenio para deshacer entre risas la pretensión aldeana de limpieza de sangre, vengando así al señor del inocente desquite.

El retablo del sabio Tontonelo —en eso consiste su originalidad dentro de la serie de objetos identificadores a la que pertenece— funciona con un doble criterio de exclusión, asociando bastardía y sangre impura. ¿Qué significa semejante asociación? ¿En qué se funda, y por qué? La pregunta admite una primera respuesta, que es la que da el mismo Chanfalla: esas taras no son sino «dos tan usadas enfermedades», las más usadas tal vez en una sociedad estamental tan poco rígida como la española que, en fin de cuentas,

acaba siempre reconociendo *de facto*, si no *de jure*, la comunicabilidad de los estamentos.

De hecho, esa asociación no era desconocida en tiempos del *Retablo*. Un proceso de los años 1611-1616, y que además se sitúa precisamente en Baeza —es decir, no lejos de esa Extremadura Manchega que parece ser nuestra unidad de lugar—, expone el caso de un tal Juan de Barrionuevo, vecino de Baeza, que insultó a Don Ponce de Molina y Cabrera, veinticuatro de la misma ciudad, llamándole «judío, hijo de confeso, hijo de otro, hijo de una puta», palabras injuriosas que le valieron un destierro de cinco años [26]. Desde luego, si no mintió Juan de Barrionuevo, el pobre veinticuatro sería de los que en presencia del retablo de Chanfalla habrían de quedarse completamente ciegos, pues conjugaba en su persona las dos taras suspensivas de toda visibilidad.

Aunque sería excesivamente arriesgado dar por un rasgo ordinario de mentalidad una asociación documentada tanto en la experiencia cuotidiana de los españoles de la época (proceso de Baeza) como en su literatura (*Retablo de las Maravillas*), hay que reconocer que entre bastardía y sangre impura existe una clara analogía natural, tanto más cuanto que las dos representaciones tienen un factor común que es el de operar conjuntamente en dos niveles: el de la socialización del individuo, es decir, su posición en el sistema social y socio-económico de su experiencia, y el de su ser psíquico condicionado por su inserción en el triángulo de la relación filioparental.

---

[26] B. Bennassar, *L'homme espagnol*, París, 1975, pág. 178. Agradecemos al autor su amabilidad al comunicarnos más informaciones sobre el caso, así como el texto español del insulto proferido por Juan de Barrionuevo.

En realidad, si se opera la reducción del linaje a la familia genital, eslabón terminal y expresión última de la estirpe, nos hallamos en presencia de dos ilegitimidades, o, mejor dicho, de dos variantes de una misma ilegitimidad. La bastardía es una ilegitimidad de nacimiento; la sangre impura, una ilegitimidad de linaje, por introducción en la estirpe cristiana de una componente judaica más o menos considerable. La conjunción de las dos ilegitimidades implica la identificación del individuo y de la estirpe, cosa ordinaria en la mentalidad de entonces y que se refleja en el lenguaje. *Converso* y *cristiano nuevo* no se dicen restrictivamente del que se ha convertido a la fe católica, sino de todos los individuos de su descendencia, siendo así que la conversión se concibe como un acto extensivo que marca todo un linaje.

Ahora bien, el linaje ilegítimo, según Tontonelo y Chanfalla, es el que consiste en tener «alguna raza de confeso», fórmula por la que se evoca ese tizón judaico que vino a manchar tantos nobilísimos linajes castellanos. Si se adopta esa interpretación polémica del doble criterio exclusivo, ha de advertirse que una propiedad común de las dos ilegitimidades es que ambas se causan en el vientre materno. En la bastardía, la madre infiel transmite en su vientre una sangre alógena, sustitutiva y envilecedora. En la mala raza también es una mujer la que transmite en su vientre materno de judía una sangre infiel, que al mezclarse con la del esposo la envilece, dando lugar a un linaje bastardo, ilegítimo y definitivamente corrupto, sobre todo si se tiene en cuenta que en España, donde no rige la ley sálica, la madre, así como transmite los títulos de nobleza, es también transmisora de lo innoble, sin que nada jamás pueda anularse en ninguno de los cuatro costados —dos paternos y dos maternos— que definen el linaje.

En el caso de la bastardía de nacimiento, la madre es sexualmente infiel al marido, mientras que en la bastardía de linaje la infidelidad materna es racial. Una analogía profunda de las dos bastardías radica en que la falta se transmite en nombre y con nombre del padre, nombre in-significante ya, vacío de contenido propio, y que al transmitirse al hijo ha dejado de recubrir, por efecto de una u otra bastardía, toda referencia a la persona del genitor responsable o a la obliterada calidad de la estirpe.

«DRAMATIS PERSONAE»

Los personajes que intervienen en el *Retablo de las Maravillas* se reparten en tres grupos, que corresponden a tres elementos básicos del motivo K 445: el mistificador, la víctima, que es el público, y el desmistificador. La función del mistificador la desempeña un conjunto de tres personajes; el público-víctima consta de siete, y el desmistificador está representado por un personaje único.

Las acciones y reacciones de todos ellos se ordenan en relación con una trama significativa y cada uno es a su vez significativo de la función que desempeña en el desarrollo de dicha trama.

El único indicio de que disponemos para descifrar, sin riesgo excesivo de error, la significación de un personaje es su propio *signo*: el nombre que le manifiesta y que es «como imagen de la cosa de quien se dice, o la misma cosa disfrazada de otra manera, que sustituye por ella y se toma por ella» (Fray Luis de León, *Nombres de Cristo*, I, «De los nombres en general»). No es éste el lugar de producir una teoría de los nombres y antropónimos en la literatura. Baste señalar que los nombres son reveladores y explica-

tivos a proporción de la aparente libertad que el artista se persuade tener en el momento de elegirlos, y que no es sino su propio abandono casi pasivo a la presión de las superdeterminaciones.

En el *Retablo de las Maravillas* la elección de los nombres se rige «por alguna semejanza que tienen con otros por los cuales se toman» (Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes*: «Al buen callar llaman Sancho»). Derivan, pues, de razonamientos por similaridad, lo que les confiere en ciertos casos valor concreto de alegoría —y reflejan con tanta exactitud la interior índole del que denominan que podría creerse, con el padre de Tristram Shandy (I, XIX), que influyen verdaderamente en el carácter y la conducta de quien los lleva—. Después de todo, nombrar no es más que hacer existir de una cierta manera.

EL DESMISTIFICADOR ANÓNIMO

La desmistificación corre a cargo del único personaje sin nombre que aparece en el *Retablo de las Maravillas*. El furriel se denomina, por su función de personaje ficticio, como si entre su función militar ficticia y su función simbólico-literaria de desmistificador se estableciera alguna relación significativa. El personaje proclama la verdad, al par que representa las Armas. Armas y verdad se identifican en el furriel, que es la única persona lúcida del entremés, salvo, naturalmente, los mistificadores.

Esa lucidez que se atribuye —y no casualmente—, al representante de las Armas, el furriel la debe a su posición externa, tangencial con respecto al grupo que forman los espectadores del teatro invisible[27]. Viene de fuera, e igno-

[27] La posición tangencial del furriel ya ha sido apuntada en nuestras *Remarques sur le Mariage trompeur et Colloque des chiens,*

rando la convención del juego, es decir, los dos criterios suspensivos de visibilidad, no participa en la alienación colectiva, y la denuncia además como una insolente locura propia de villanos.

El furriel se suma, pues, a la serie cervantina de los «clarividentes tangenciales», es decir, de los que por su posición no integrada se hallan en situación de revelar la fragilidad moral del hábito y de la convención. Entre los personajes de esta clase figuran los entes de sinrazón, los extrarracionales que son los animales y los insensatos, que, como el furriel, no dicen más verdad que la suya propia, que es la única que saben, ya que, por gracia o por accidente, no disponen del código que les permitiría descifrar y asumir la práctica de las conveniencias.

La lucidez desmistificadora se atribuye al representante de las Armas, que prevalecen sobre las Letras, grotescamente evocadas por el Gobernador, licenciado y poeta. Por un efecto de simetría contrastiva, al funcionario ejecutivo encargado de la justicia y de la administración civil, el furriel opone una imagen que no es la de las Armas heroicas, sino la de un abastecedor y aposentador, es decir, de un administrador de las concretas infraestructuras del heroísmo.

Los héroes esperan entre bastidores. Son los treinta hombres de armas que han de alojarse en el lugar. Suena la trompeta y ya se oyen los relinchos de los caballos. A lo mejor se llevan de camino dos o tres mozas del pueblo, como hace poco ocurrió en la aldea de Teresa Panza (*Quijote*, II, LII). Realidad ineludible de las Armas, que despiertan entre los campesinos una inquieta suspicacia, hasta el extremo de pensar en acudir al cohecho para alejar la

---

introducción a nuestra edición bilingüe del *Casamiento engañoso* y *Coloquio de los perros*, París, 1970.

tropa. Cohecho erótico en el presente caso, ya que, moza por moza, ¿por qué no ofrecer al furriel, si es que acepta prestarse al juego, los encantos de la doncella Herodías? Esa proposición del Regidor, acogida con furor violento, es la que conduce a la desmistificación.

EL TRÍO MISTIFICADOR

El mistificador y el desmistificador desempeñan frente a la víctima dos funciones opuestas y a un tiempo complementarias. El desmistificador deja a la víctima en presencia de su miserable inepcia, crédula, vanidosa y acaso interesada, mientras que al mistificador le toca proyectar y realizar una construcción imaginaria en que esa misma inepcia se revele y ufane. El desmistificador es, en la tradición del motivo, un loco, un necio, un bufón, un niño, etc., y en Cervantes, según acabamos de ver, un soldado veraz, o sea un personaje positivo, exento de doblez, al contrario de lo que ocurre tradicionalmente en el caso del mistificador, todo socarronería y afilada malicia, lo cual nos reconduce a una figura arquetípica bifronte o, mejor dicho, ambivalente, que compondría en ella su anverso y su reverso, manifestando sucesivamente uno u otro tema de su doble funcionalidad.

En el *Retablo de las Maravillas*, el mistificador es un ser triangular formado de un hombre, una mujer y un niño, que no son más que tres versiones de una sola y misma eficacia.

Esa eficacia se funda exclusivamente en las ambigüedades de una brujería entonces difundida, reconocida y, sin embargo, problemática. Ya hemos dicho que el sabio Tontonelo, al que se invoca en una especie de mágico conjuro,

permite a Chanfalla enlazar la tradición de los encantadores caballeros con la de los hechiceros locales. Parece además que todos los embustes de nuestro trío son sobre el mismo tema. El del *llovista*, que se evoca en la primera réplica, debía sin duda explotar la creencia de que brujos o brujas tenían poder de suscitar lluvias y tempestades sólo con llenar de agua un agujerito y agitarla con el dedo [28].

En cuanto a la mistificación del retablo, ya se sabe de sobra en qué consiste. Sólo quisiéramos apuntar aquí una hipótesis sobre la función del mozo músico Rabelín, la tercera figura del trío, que, por razones que no se explicitan en el texto, es el blanco del insistente escarnio del alcalde, quien desde un principio reclama que se le meta detrás del repostero, pues «a trueque de no velle, daré por bien empleado el no oílle». Esa alusión al modelo teatral de Lope de Rueda, tal como se describe en el Prólogo de las *Ocho comedias*, quizá no esté ahí sino para introducir, con el personaje de Rabelín, el tema de la música inaudible que acompaña al retablo invisible, transformación que nuestro motivo folklórico ha sufrido por otra parte, según muestra el cuento del sermón inaudible recogido en Peñaranda de Duero [29]. Esta hipótesis —que no pasa de tal— permitiría aclarar tal vez la afirmación del alcalde de que el músico aduendado o de entresueños no hace más que «menudear sin cítola ni son», es decir, sin instrumento ni sonido.

Dejando por ahora de lado ese difícil problema, se impone penetrar más adelante en el análisis del trío mistificador, fundándonos en los tres nombres de los que todavía no se ha dicho nada.

---

[28] Véase H. Institoris y J. Sprenger, *Le Marteau des sorcières*, París, 1973, pág. 421.

[29] Véase más arriba, págs. 100-103.

El nombre de *Chanfalla*, que es el del señor autor, no existe en español como apelativo por lo menos en esa forma exacta. Deja reconocer, sin embargo, una construcción fundada en la interpenetración asociativa de varias palabras, todas ellas comportando la representación de algo basto, tosco y burdo, sin esmero ni remates, y repartidas en dos series según ofrecen o no una *-n-* parasitaria en el radical **cha(n)f-*, con la posibilidad en algunos casos, para una misma formación, de presentarse bajo una u otra variante.

Un *chafallo* es «un remiendo sobrepuesto a la ropa que está rota» (Covarrubias), un «remiendo mal compuesto y desordenado [que] sirve más para el desaseo y descompostura que para la duración y remedio» (*Autoridades*), de donde *chafallar*, «remendar mal, componer desordenadamente y sin pulidez alguna cosa» (*Autoridades*: «es voz baxa y de poco uso»), y *chafallón*, «el que echa chafallos en vez de remiendos, componiendo mal u descomponiendo lo mismo que intentaba emendar» (*Autoridades*: «es voz de estilo vulgar»). Un sustantivo femenino *Chafalla* figura en el *Trésor* de Oudin con la significación de «haillons, vieux drapeaux».

El radical **chanf-* aparece en *chanfaina* [< *symphŏnia* según el D. C. E. C.], «guisado hecho de bofes u livianos; metafóricamente vale cosa de poca monta o aprecio, u en la entidad u en el modo, y también mezcla de cosas, confusa o mal ordenada» (*Aut.*), «rufianesca» (J. Hidalgo y Oudin), y en portugués *chanfana*, «guisado de fígado, comida mal feita».

Al lado de *chafallo* existe una forma con radical en *-n-*: port. *chanfalho*, variante de *chafalho* y sinónimo de *chanfana*, es vocablo de irrisión que, en general, evoca un «utensilio deteriorado», definiéndose más particularmente en dos campos semánticos, pues designa, ora «um mau instrumento de musica», «um instrumento desafinado», ora

«um facão», «uma espada velha, ferrugenta, que nao corta», de donde para *chanfana* el valor de «espada» en burlesco. Obsérvese, además, el curioso destino paralelo del español *chanfaina* que en la germanía del XVII significa «rufianesca», o sea el conjunto de los rufianes y del portugués *chanfalho* que en argot lisboeta es «o terçado de policia».

La connotación de tosquedad sensible en *chafallón*, «chapucero», suscita la de incuria, despreocupación e incluso desparpajo. Así, el portugués *chanfalhão* ~ *chafalhão* llega a significar «alegre, jovial», «pessoa que diz graçolas», lo que es propiamente nuestro *Chanfalla*, el cual es también *chanflón* a su modo, es decir, «falso» («como la moneda de cobre»), «embrollón», «chusco», «fachendoso» o «farolero» (Andalucía).

Pero hay más: la representación de lo burdo y basto, pasando por la metáfora de la espada y del cuchillo, conduce al radical **cha(n)f-* a designar —¿desvaloración represiva o afán de nombrar una brutal violencia?— el mismo miembro viril: portugués *chanfalhão*, «em chulo, o penis», español *chafalote* o *chafarote*[30], «persona ordinaria, grosera en sus modales» (Argentina), «sable», «cuchillo grande» (Chile, Méjico), «órgano masculino» (Méjico). Todo ello tiende a definir en *Chanfalla* la imagen de una virilidad jocosa y desaseada, impresa en un nombre que debe su

[30] El radical **cha(n)f-* atrae a su órbita vocablos de diversos orígenes que se integran en el extenso campo semántico que en él se manifiesta: *chanfaina* o *chanflonia* pueden proceder de *symphonia*, así como *chafarote* del árabe *Sifra* (DCEC). Pero en este último caso el arranque árabe no empece para que en un momento dado la palabra cambie, por así decirlo, de derrotero etimológico, adscribiéndose al campo de **chaf-*. De hecho, es poco plausible asignar a *chafarote* y a *chafalote*, inseparables en sus significaciones, dos derivaciones distintas.

consonancia femenina a la irrisoria *chanfaina,* connotativa de rufianescos desórdenes.

La señora autora se llama *Chirinos.* Es un antropónimo conocido, que debe relacionarse con el apelativo *chirinola,* el cual en español clásico «vale cuento enredado, caso de devaneo o suceso que hace andar al retortero, y causa inquietud y desasosiego» (*Autoridades*), y en germanía designa una «junta de ladrones o rufianes» (J. Hidalgo). Si la *chirinola* o *cherinola* saca su origen de la batalla de Cerignola en que se lucieron tantos bravos (D. C. E. C.), no deja de haber suscitado en el lenguaje germanesco la voz *chefinos* por la que se denomina «el que es principal en la rufianesca o ladronesca» (J. Hidalgo).

En fin, el caso es que el nombre de *Chirinos* o *Cherinos* —y acaso el de *Cherino* (en el romance de Perotudo: «canta de la Cherinola / y también del Cherinó»)— tiene su localización exclusiva en la literatura rufianesca y bandolera, en la que además produce un adjetivo derivado: *cherinoso,* el cual en un romance de Juan Hidalgo (XXVII, 321) califica a una mujer: *ni a Roscada cherinosa,* para significar sin duda que era superlativa en esa clase de bravura o bravuconería que requiere la *cherinola* rufianesca.

Pero lo más curioso del caso es que ese nombre de *Cherinos* o *Chirinos* se atribuye indistintamente a hombres o mujeres. *Cherinos* se llama uno de los cuadrilleros del bandolero Enrico en el *Condenado por desconfiado,* y además de la señora autora aparece otra *Chirinos* en la *Carta de Escarramán a la Méndez* entre las rameras a las que el rufián se quiere encomendar desde la galera.

Así que no sólo es ambiguo —por epiceno— el nombre de *Chirinos,* sino que la misma *Chirinos* es una criatura ambigua, pues, siendo mujer, lleva un nombre con tema morfológico en *-o-(s)* propiamente masculino, lo cual viene

a decir, contradicción curiosa, que no es sino un caso femenino del signo antroponímico masculino que la designa; lo que presenta una perfecta simetría —especular por inversa— con el caso de *Chanfalla*, el cual es un hombre dotado de un nombre antroponímico en *-a* morfológicamente femenino, es decir, que se presenta como un caso masculino del antroponímico morfológicamente femenino que lo significa.

Parece como si una discordancia se marcara en esos dos personajes entre su índole propia, radicada en su sexo, y el signo lingüístico que la manifiesta: el hombre, sin dejar de ser hombre, es mujer, y la mujer hombre, sin dejar de ser mujer.

Queda por analizar el caso del muchacho que acompaña a la extraña pareja. Se llama *Rabelín*, y su oficio parece ser el de tocar la música inaudible del retablo. De ahí que su nombre sea el del *rabel*, que es un «instrumento músico pastoril, pequeño, de hechura como la del laúd, [y] se compone de tres cuerdas solas, que se tocan con arco y forman un sonido mui alto y agudo» (*Autoridades*). Como no se utilizaban rabeles, sino vihuelas o guitarras, para acompañar las representaciones teatrales, el Rabel de *Rabelín*, amén de evocar las prácticas musicales del muchacho, debía servir para alguna otra cosa. En cuanto al sufijo *-in*, sería claramente alusivo a las diminutas y exquisitas proporciones del extraño rabel, si no fueran otros los sufijos normales en semejante caso. Un rabel pequeño es un *rabelejo* (Oudin) o un *rabelillo* (*Autoridades*) y no un *rabelín*. ¿Qué otra cosa podía ser, pues, ese *rabel* o *rabelín* específico del retablo? Nada menos que las infantiles posaderas del mancebo: «festiva y familiarmente se suele llamar [rabel] al trasero, con especialidad hablando con los muchachos» (*Autoridades*), chiste en que *rabo* se entrecruza metafóricamente con *rabel* en razón de la forma abultada y rolliza

del instrumento. De modo que *Rabelín* es, ni más ni menos, una equivalencia jocosa de *Culín*, apodo chistoso y un tanto procaz [31] que es el de un niño intruso, que viene a inmiscuirse —¿con qué motivo?— entre el hombre y la mujer:

> CHIRINOS. — Pero dime, ¿de qué te sirve este Rabelín que hemos tomado? Nosotros dos solos ¿no pudiéramos salir con esta empresa?...

Rencor inquieto, agresivo de la mujer contra la «desventurada criaturilla» que el hombre protege, y que se significa toda, como si no fuera otra cosa, por la parte posterior de su persona.

Así pues, a pesar de su estructura triangular —un hombre, una mujer, un muchacho—, que aparenta ser la misma de la familia, el mistificador múltiple del *Retablo de las Maravillas* no es sino la imagen de la anti-familia, de una familia negativa en que todas las relaciones, radicalmente turbadas, se pervierten en ritos equívocos.

---

[31] No es dudosa la significación de ese *rabel*, con todas las implicaciones que adivinará el lector. Así, en la *Poesía erótica del Siglo de Oro* admirablemente editada por Pierre Alzieu, Yvan Lissorgues y Robert Jammes (Toulouse, 1975) se lee en un poema titulado «A un puto» los siguientes versos clarísimos de entender:

> A ratos, cuando quiere él
> mostrar sus habilidades
> se ve que en sus mocedades
> fue muy diestro en el rabel.

(Núm. 129, pág. 250, con una interesante nota, pág. 252.)

EL PÚBLICO

El maravilloso retablo se representa ante siete personas:

El señor Gobernador, Licenciado Gomecillos.
El alcalde Benito Repollo, su hija Teresa Repolla, y un sobrino que se menciona en el diálogo como sobrino Repollo.
El regidor Juan Castrado, y Juana Castrada, su hija.
El escribano Pedro Capacho.

Cada uno de esos nombres opera como un signo en que figura inscrita la función psicodramática del personaje en la crisis del *Retablo.*

A tal señor, tal honor: ábrase el desfile con el Licenciado Gomecillos, que con su sufijo diminutivo netamente polémico no resulta ser mucho más que un *Gomecillo,* es decir, «lo mismo que Lazarillo de ciego» (*Autoridades*). Y, de hecho, ¿qué es el señor Gobernador sino el presidente de ese cabildo de ciegos, exiliados para siempre de la contemplación del mágico retablo? Con todo, su nombre dista mucho de ser el caso más claro de la serie. Pero es de esperar que se aclare por analogía con los demás personajes del reparto, que todos llevan nombres menos arduos de descifrar.

Dos cosas merecen señalarse a propósito del Gobernador. La primera es su título de Licenciado, por la que se manifiesta su pertenencia a las Letras. En cuanto a su condición de poeta, recuérdese el juicio de Chanfalla: «todos los de humor semejante son hechos a la mazacona, gente descuidada, crédula y no nada maliciosa». Como quiera que sea, a fuer de honrado, según advierte Chirinos, el Gobernador no puede sino dar honra, como la encina da bellotas,

el pero peras y la parra uvas. Honra vegetativa, en suma, que fructifica a ciegas, sin poder hacer otra cosa.

En segundo lugar, cabe señalar la observación que se hace en cuanto aparece el personaje y antes de dar a conocer su nombre: que no es casado ni tiene hijos. ¿Será el caso de preguntarnos por qué?

El más legible de nuestros nombres es el de *Castrado*, de diáfana significación. Pero, antes de emprender el análisis, conviene llamar la atención sobre el procedimiento del que se echa mano en el entremés para denominar con el mismo nombre del padre, que es el apellido, a las mujeres de la familia, en nuestro caso a las hijas.

La alternancia genérica del apellido *Castrado/Castrada*, *Repollo/Repolla*, debía ser cosa corriente en el uso castellano y andaluz de entonces, toda vez que lo permitiera la morfología (nombres en *-o/-a*), especialmente para designar linajes que gozarían sin duda de cierta notoriedad local. Recuérdese, sin ir más lejos, el documento de 1573, en el que intervienen conjuntamente Leonor Rodríguez *Camacha* y Antón *Camacho*, su hijo. Semejante variabilidad del apellido, que se convierte en una especie de apodo personal-familiar, no tenía, por lo demás, nada de obligatorio, siendo la denominación más ordinaria de las mujeres la que consistía, como hoy, en asociar el apellido invariable a un nombre de pila femenino: *Teresa Cascajo*; de modo que el sistema alternante, único en operar en la antroponimia del *Retablo*, donde produce sus efectos específicos, habrá de ser significativo en sí de una estructura latente.

El caso del regidor Juan Castrado no sólo es el más explícito, sino también el más informativo, ya que disponemos para este linaje de una documentación antroponímica que abarca tres generaciones: Juan *Castrado* es hijo de Antón *Castrado* y Juana *Macha* (hija sin duda de un Fulano

Macho), y a su vez padre de Juana *Castrada*, la novia en cuyo honor se da la fiesta.

La repartición de los nombres pone de manifiesto una curiosa fantasía en que la castración masculina se actualiza y define en relación contrastiva con la castración femenina, es decir, con la operación por la que la mujer se representa como castrada del pene que originariamente se le atribuye.

En un nivel superficial de lectura, que es el de la literalidad, destaca la solidaridad de *Castrado* y *Castrada*, indisociables en el contraste que los opone, contraste en virtud del cual una mujer *castrada no es jamás menos que una mujer*, mientras que un hombre *castrado es siempre menos que un hombre*, de modo que en comparación de un *menos-que-macho* una mujer plenamente mujer, por más «castrada» que sea, no deja de ser más que él, cosa que, si se lleva a su extremo, puede dar lugar a significar el contraste no ya mediante la simple variación morfológica del género: *castrad-o/a*, sino atribuyendo a la mujer como *más* lo que la castración ha sustraído, llevándolo al *menos*, en el hombre: *Juana Macha*, por cambio de radical bajo morfología femenina inalterada. El resultado es la formación de una pareja «primitiva»: *Antón Castrado — Juana Macha*, que opone al hombre castrado, es decir, desvirilizado, una mujer portapene, que, sin dejar de ser mujer, acapara en sí todos los atributos de la virilidad.

En su nivel más profundo la fantasía que intentamos describir implica, por la relación que establece de Juana *Macha*, la abuela, a Juana *Castrada*, la nieta, que la castración ha obrado, convirtiendo a Juana de *macha* en *castrada*, de donde resulta que, real o fantástica, la castración es posible, amenaza que la mujer concretiza en su propia carencia.

Así pues, lo que se hace patente en la fantasía es la misma castración en toda su extensión, que se significa aquí mediante una manifestación específica: la sobrevaloración virilizadora de la mujer, que, de momento, oculta todas las demás implicaciones del Edipo.

Obsérvese que, en la genealogía que analizamos, el nombre de *Castrado* asegura la legítima continuidad de la estirpe: Antón *Castrado* → Juan *Castrado* → Juana *Castrada.* Pero, a pesar de que el nombre se transmite de generación en generación, avalando la regularidad de la descendencia, ya sabemos a qué atenernos sobre la verdad, que el mismo nombre proclama, a saber, que ni Juan Castrado es hijo de Antón Castrado, ni es su hija Juana Castrada, pues, siendo las cosas lo que son, ningún castrado puede engendrar hijos. No nos extrañemos, pues, si, conforme a los criterios exclusivos del sabio Tontonelo, ni uno ni otra perciben el retablo reservado a los hijos de bendición.

Pasemos a Pedro *Capacho,* el escribano. Su nombre es el de la «espuerta de junco o de esparto en que se trae la fruta, el pan o carne y provisión a casa» (Covarrubias), voz antigua de ascendencia mozárabe según el *D. C. E. C.* Decíase: *Pez o rana, a la capacha,* que es lo mismo que *capacho,* para advertir «la codicia de los demasiadamente aprovechados, que todo quanto hallan lo recogen con fin de aprovecharse» (*Autoridades*). ¿Será de éstos, el escribano, siempre dispuesto, según se afirmaba de todos los de su oficio, a «tragar sin mascar a diestro y a siniestro la hacienda ajena»?[32].

Como quiera que sea, por debajo de esta simple lectura tópica corre otra en que el nombre se reinterpreta, descomponiéndose en un radical *cap-* al que se adosa un sufijo

[32] Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache,* I, I, 1.

«aumentativo» *-acho* bastante productivo en español: *hil-acho, horn-acho, libr-acho, mor-acho,* etc.

El radical *cap-* es el del verbo *cap-ar*, que adosado a otro «aumentativo» produce *cap-ón*, lo que de hecho es nuestro *cap-acho*, sin poder ser otra cosa. En cuanto al sufijo «aumentativo», lo que aquí suscita es la imagen de un *más* de disminución: disminución absoluta, pues ¿qué disminución más perfecta que la castración?

A la luz de los nombres que se acaban de descifrar se impondrá reexaminar el caso, menos evidente a primera vista, del Licenciado *Gomecillos*, Gobernador del lugar, de quien lo primero que se dice es que no es casado ni tiene hijos. En vista de su nombre provisto del sufijo específicamente diminutivo *-illo*, todo induce a creer que, como Juan Castrado y Pedro Capacho, se trata de un hombre efectivamente disminuido.

El nombre de *Benito Repollo* es el único, al parecer, en derivar, de una tradición literaria satírica, la de los labradores ridículos, a la que también pertenecen los demás personajes del *Retablo*. En el *Romance pastoril de la elección del alcalde de Bamba* —recogido en el *Tesoro de varias poesías* de Pedro Padilla, hacia 1580— aparece un cabildo rural en el que figuran, entre otros personajes risibles, como es risible el español caricaturesco en que se expresan, un *Sancho Repollo* y un *Pero Pança el viejo*, envueltos en un mismo escarnio. No faltarán ocasiones de analizar la significativa relación de la *panza* y del *repollo*. Baste decir por ahora que *Repollo*, como *Panza*, remontan a la tradición del villano bobo; lo mismo que *Benito*, por lo demás, en que resuena *bendito*, que se decía «por sencillo y de cortos talentos» (*Autoridades*), es decir, «necio».

Sea como quiera, *Repollo* se halla ahora inscrito en una serie de antropónimos de los que se empieza a vislumbrar

la significación en el *Retablo*. La relación de tipo estructural que establece con *Castrado* y *Capacho* y la función conjunta de los tres personajes en una farsa que gira en torno al tema de los cuernos y de la bastardía, conduce a sospechar que *Repollo* se orienta en dirección de una fantasía de masculinidad negativa. *Castrado* y *Capacho* son no-masculinos por castración, supresión de masculinidad. Bien podría presentarse *Repollo* como un caso limítrofe en que la no-masculinidad se trasciende e invierte en feminidad sin que se modifique, claro está, el sexo masculino del personaje, de donde un efecto de cómica irrisión.

A tal interpretación apunta de hecho el folklore europeo de la col[33], que en tierras hispánicas se representa por la sinonimia *col/berza/repollo*. La forma típica de la col, con sus hojas replegadas que recubren y protegen el corazón germinal, evoca una especie de receptáculo, que se ha podido identificar metafóricamente con un vientre o sexo de mujer, lo que proclama, sin vergüenza ninguna, una vieja «comptine» francesa no muy ardua de descifrar y que todavía cantan los niños:

> Roudoudou n'a pas de femme,
> Il s'en fait une avec sa canne,
> Il l'habille en feuilles de choux,
> Voilà la femme de Roudoudou,

o el conocidísimo corro:

> Savez-vous planter les choux
> à la mode de chez nous?
> On les plante avec le doigt, etc.

[33] Véase Rolland, *Flore populaire de la France*, II, págs. 15 y sigs., «Brassica Oleracea», obra considerable, aunque, por desgracia, muy pobre en información española. Es de gran interés para Cataluña la monografía de Cels Gomis, *Botanica popular. Ab gran nombre de confrontacions*, Barcelona, 1891. (Lo referente a la col se halla en págs. 72-74.)

Benito *Repollo*, con su silueta *repolluda* de «hombre chico y grueso» (*Autoridades*), sería representativo, pues, del hombre vientre / sexo de mujer: hombre vaginal que en su mismo nombre lleva inscrita la imagen germinativa del brote o yema, que es la que implica *repollo* en su acepción original: «retoño de cualquier planta», antes de especializarse en «retoño de col» y de pasar luego a denotar, extensivamente, la berza y, más particularmente, la especie más recogida y apretada, de modo que la palabra arrastra en su misma historia la representación de lo genético; del brote inicial al resultado último del acto reproductivo.

De ahí que el repollo, col o berza intervenga en el folklore de las supersticiones relativas al nacimiento. La conseja de que los niños nacen en las berzas sigue viva en la Ribera de Navarra (la hemos recogido personalmente en Corella), y en el campo salmantino alterna, según los pueblos, con el mito de la cigüeña; en Lumbrales, por ejemplo, se dice que los niños nacen en las coles o en las lechugas. Faltan, por desgracia, estudios monográficos sobre ese tipo de mitos tradicionales, y ni siquiera disponemos para España de una *Flora popular* análoga a la que Rolland elaboró para el dominio francés.

Con todo, la identificación metafórica de la col y del sexo/vientre femenino se deja rastrear en el refranero.

La equivalencia COL = MUJER se establece con toda claridad en: *Ni berza vuelta a calentar, ni mujer vuelta a casar*, o en consejos como: *Del Juliol ni dona ni col*, o *Juny, Juliol i Agost, ni dones, ni cols ni most*, lo que en León se expresa de modo más sibilino: *¿Quieres ver a tu marido morto? Dale berzas en agosto*. Las berzas mortíferas no son sino las relaciones sexuales que la mujer-berza ofrece en la agotadora canícula a su marido.

La asociación en la olla de la berza y del fálico nabo reproduce la unión de los casados: *El nabo y la col, bien haya quien los casó,* hasta el extremo de que se recurre a la fórmula consagrada hablando de matrimonio: *Berzas y nabos, para uno son ambos,* o *Nabos y col, para en uno son.*

Al mismo campo semántico-simbólico se refiere la conocida expresión: *Entre col y col, lechuga,* que Covarrubias glosa —no sin inocencia— del siguiente modo: «Acostumbran los ortelanos a hacer las eras de su ortaliza tan ordenadas y compuestas que dan contento a la vista; y por variar entre una col ponen una lechuga, de do se tomó el refrán, para advertirnos que todas las cosas piden alguna variación y diversidad para no cansar el entendimiento ni los sentidos». Tal es, en efecto, la significación superficial del proverbio, que se comprende mejor si se recuerda que la lechuga, como la col, simboliza el sexo femenino (¿No nacen en las lechugas los niños de Lumbrales?): *A la mujer y a la lechuga, por la cintura,* y, sobre todo: *A la ramera y a la lechuga una temporada les dura,* lo cual sugiere que el refrán *Entre col y col, lechuga* podría leerse como afirmación de la natural y casi irresistible aspiración del hombre a evadirse con amoríos e infidelidades de la monotonía conyugal.

Para no multiplicar ejemplos y análisis, que sería rebasar los límites del presente trabajo —confirmación última de la identidad COL = MUJER—, el gracioso refrán: *No es sino el alva que andaua entre las coles,* con el gracioso comentario de Covarrubias: «Este proverbio nació de una mujer de un hortelano simple, que al reír del alva sintió ruido y le pareció persona que yva a gatas por entre las berças. La mujer le aseguró que era el viento fresco de la mañana que meneaba las coles. Aplícase a ciertas ocasiones, quando uno tibiamente duda en lo que no le está

bien averiguar si es verdad». El hortelano era simple, la mujer, sin duda, maliciosa. ¿Qué coles serían ésas, y quién las revolvería tan de mañana? De todos modos, no las removía su legítimo dueño, el marido. El viento, dice ella, y más vale no indagar más. Todavía hoy en catalán *el qui remena les cols* es el dueño o amo de un negocio.

La equivalencia COL = MUJER queda con esto suficientemente establecida[34]. Es preciso transportarla ahora a un personaje masculino, que adoptará el nombre significativo de *Repollo*. Repárese en que nos hallamos ante una operación análoga, aunque en cierto sentido inversa, a la que, en el caso de *Castrado*, consiste en desvirilizar al hombre; ahora se trata de feminizarlo, identificándolo con una cavidad vaginal femenina.

¿Qué pasará si se transfiere al género femenino, aplicándolo a una mujer, el nombre que acabamos de analizar y por el que se designa un hombre-mujer?

En virtud del sistema morfológico alternante *-o/-a*, *Repolla* será el nombre de una mujer de la familia *Repollo*, concretamente su hija, *Teresa Repolla*.

Pero es el caso que ese nombre, en sí insignificante, cobra su significación propia mediante el retruécano de una lectura que descompone la palabra en un prefijo «intensivo» *re-* y un nombre sustantivo del género femenino: *polla*, lo que vale decir que la muchacha en cuestión es *polla* en superlativo grado (*re-*).

---

[34] A la vista de esa equivalencia que erige la berza en imagen o símbolo de sexo femenino, se comprenderá mejor el famoso disparate: *¿Qué tienen que ver berzas con capachos?*, de donde *mezclar berzas con capachos*, para significar el contubernio de objetos entre los que no puede haber relación alguna (sobre esa expresión véase la nota de Rodríguez Marín a *Don Quijote*, II, 3, vol. IV, pág. 191). Y, de hecho, ¿qué relación establecer entre la femenina *berza* y el siempre inútil *cap-acho*?

Una *polla* es «una gallina nueva» (Covarrubias), y «por translación se llama [así] la muchacha o moza de poca edad y buen parecer» (*Autoridades*, que aduce un curioso ejemplo de Lope de Vega). Teresa *Re-polla* sería de tal modo una moza cabal y perfecta en su ser.

Pero sabido es que *polla* denota también en español, y desde siempre (*D. C. E. C.*, s. v.), el pene. O sea que la *polla* de *Repolla* es ya en sí un chiste, pues evoca conjunta y contradictoriamente la gracia femenina de una muchacha y el miembro viril [35].

No queda ya sino reintroducir en el análisis el prefijo «intensivo» aplicándolo a la *polla* «pene». Ser *Re-polla* equivaldría, en ese caso, a ser más-que-viril: un supervarón hembra. En otros términos, *Re-polla* es lo mismo que *Macha.*

Manifiéstase, pues, otra vez en esos nombres la fantasía que consiste en desvalorar al hombre, quitándole su virilidad para transferirla a la mujer. El resultado es una redistribución de las funciones sexuales que desemboca en un curioso mundo al revés, en que la mujer, en todo caso, es hombre y el hombre, reducido a su propia impotencia, es o menos-que-hombre o mujer. Debe señalarse, sobre todo, que por el lado de los hombres la desvirilización varía en sus modalidades, produciendo, sin embargo, un tipo único de infrahombre esterilizado, incapaz por definición de procrear, fisiológica y moralmente. Dase el caso,

---

[35] Exactamente como en la réplica de la *Dorotea* que citan las *Autoridades*: «—¿Qué dizes de gallo, Celia? —Que deuías de ser *polla*, quando te lleuaua el gallo. —Y ¡qué tal *polla*! No auía en Italia española de más lindo brío...» (II-IV, Ed. Morby, págs. 163-164). ¿Qué cosa más natural en gallo que el llevar *polla*? Aunque en lectura superficial, la frase significa que Gerarda en su mocedad debía ser tan apetitosa que seducía a cualquier gallo, incluso al mismo demonio.

además, de que es inevitablemente bastardo, lo que le aleja para siempre del espectáculo maravilloso.

En cuanto a las mujeres, castradas, machas o repollas, son todas idénticas, en la medida en que castración o virilización no significan nada para ellas al nivel del pene real.

Pero hay más, en el reparto del *Retablo* aparece una Juana, que, sin dejar de ser Juana, pasa de *Macha* a *Castrada*, proyectando en la imaginación del sujeto el programa de la operación castradora, y por uno de esos «errores» siempre tan significativos en Cervantes una *Castrada* que, sin dejar de serlo, es *Teresa* o *Juana*, es decir, *Castrada* o *Repolla* (= Macha)[36].

Como quiera que sea, la castración en el *Retablo* es una mecánica sutil que actúa simultáneamente en dos niveles generacionales. En efecto, se excluyen del espectáculo los bastardos. Pero el caso es que el retablo funciona como si no se pudiera ser legítimo y castrado. Todos son castrados, y ninguno ve; afirman con su ceguera su bastardía, no su castración. La explicación de esa curiosa concordancia mecánica está precisamente en la forma específica que toma la castración en el psicodrama del retablo mágico, definiéndose esencialmente, dentro de las condiciones generales del Edipo, como la sobrevaloración virilizadora no ya de la mujer, sino de la *madre*, prototípica de la condición

---

[36] «Señor Regidor Juan Castrado —dice el Gobernador—, yo determino, debajo de su buen parecer, que esta noche se despose la señora *Teresa Castrada* su hija»... Y más adelante, en boca de la Repolla: «Ya sabes, *Juana Castrada*, que soy tu prima»... Nótese además que, dándose la fiesta en celebración del desposorio de la tal *Teresa/Juana Castrada*, no aparece entre los personajes que hablan en el entremés desposado alguno. ¿Será otro «error» u «olvido»? Caso de ser así, ¿qué relación cabe establecer entre el estatuto de *castrada/re-polla* que se atribuye a la desposada, y la ausencia de todo hombre destinado a ser su marido?

femenina, presente en todo —aunque siempre ausente de la escena— y en comparación de quien todo hombre, padre o hijo, es un *Castrado* o un inútil *Repollo*.

INTERLUDIO LÓGICO

No es difícil obtener un amplio consenso sobre la siguiente proposición: *los espectadores del retablo no ven el espectáculo*, por más que afirmen lo contrario. O, si lo ven, es con ojos alucinados, videncia segunda, o secundaria —aunque no por eso inoperante—, que por ahora se descarta del análisis.

Más delicado es el problema del cómo y por qué de esa limitada ceguera. El analista, si quiere ceñirse al texto —a la imprescindible literalidad—, se halla en el caso de poder —o deber— elegir entre dos lecturas que no se sabe todavía si son recíprocamente exclusivas.

Una primera lectura consiste en aceptar como artículo de fe la aserción apertural de Chanfalla que el retablo mágico es un «nuevo embuste», lo que significa que todo es mentira y que los titiriteros representan de burlas. La lectura está conforme a la tradición folklórico-popular en que el motivo se presenta siempre como una cómica mistificación del poderoso.

Otra lectura, específica del *Retablo de las Maravillas* y, por tanto, caracterizadamente culta, es la que relaciona la ceguera de los espectadores con los mismos criterios exclusivos del sabio Tontonelo: bastardía y sangre impura.

Los nombres de los espectadores, según se acaba de ver, no son sino el significante lingüístico de su castración, origen y causa de la bastardía. Una genealogía ejemplar a este respecto, modelo perfecto de una estructura rural del pa-

rentesco, es la de los Castrado. Juan Castrado desciende, por lo que nos dice él mismo, de Antón Castrado y Juana Macha. Ahora bien, el hijo presunto de un castrado no puede ser más que un bastardo. Si todos se hallan en el mismo caso, y dado que la bastardía es suspensiva de visibilidad, no será de extrañar que el retablo permanezca invisible, definitivamente vedado a las miradas espúreas de los espectadores. Pero eso mismo no puede significar en ningún caso —corolario inevitable— que el espectáculo es de embeleco y que no hay nada que ver.

Dicho de otro modo, el problema que se plantea en el *Retablo de las Maravillas*, dentro de la perspectiva de una meditación precartesiana, es el de los fundamentos lógicos de la verdad y de su presupuesta articulación con la experiencia. En efecto, si los criterios de Tontonelo son efectivamente operatorios, es decir, explicativos del caso, el negar su existencia u operatoriedad podría implicar que se renuncia a toda explicación lógica, sin más argumento que el pragmático de una experiencia aparentemente exclusiva de todo atontonelamiento [37].

Esa discusión, que corre en filigrana a lo largo del *Retablo*, nos remite, en tópica cervantina, a la controversia que en el *Coloquio de los perros* y *Casamiento engañoso* opone el Alférez al Licenciado sobre si los perros hablaron o no, o al acucioso debate, nunca claramente resuelto en el segundo *Quijote*, de si es cierto o forjado el encanto de Dulcinea. En el *Retablo*, como en esos otros casos, la argumen-

[37] Ni que decir tiene que el hecho de que el espectáculo permanezca invisible al furriel no constituye ningún argumento en contra de la teoría Tontonelo, pues podría ser confeso o, ¿por qué no?, bastardo él también; nada excluye que lo sea. El único indicio sería su nombre, que, desgraciadamente, y por motivos que, sin duda, nada tienen que ver con el olvido, no nos ha sido comunicado.

tación se inscribe en una rigurosa paradoja que hace que el texto sea un todo coherente, cerrado, sin ningún cabo suelto.

Una demostración completa requiere, por lo mismo, que se evidencie, en el caso que nos ocupa, la operatoriedad de los *dos* criterios retenidos en su dispositivo identificador por el sabio Tontonelo. Hasta ahora sólo se ha visto obrar la bastardía. Siendo todos bastardos, ninguno ve. Queda por examinar la eficacia suspensiva del judaísmo, que por su conexión con la condición bastarda [38] habría de provocar también la exclusión conjunta de los espectadores: todos son judíos y ninguno ve nada *por eso*. Es lo que dice el texto, aunque de modo insospechado e indirecto.

Recuérdese, en efecto, que el *Retablo* es esencialmente una construcción fantástico-cómica que, como todo objeto cómico, disuelve las peculiares exigencias de la realidad, produciendo, por conveniencia propia, situaciones absurdas plenamente significativas [39]. En el paroxismo de la representación, nuestros labradores se convierten de pronto en judíos que no eran ni podían ser. Pero, envuelto en la disparatada trama cómica, descubridora de verdades, cada uno de ellos deja transparentarse inconscientemente al judío que interioriza y que, de pronto, emerge en su misma negación, movilizado por el insulto del furriel: *Canalla barretina*, que opera como factor de judaización, identificando y autentificando al judío interior de los labradores.

La *barretina* o *birretina* era un bonete que, al parecer, traían los campesinos y los hebreos —dos grupos arcaizantes— y además, según indica Ayala Manrique en su *Tesoro*

---

[38] Véase más arriba, págs. 163-166.

[39] Sobre el contraste entre «lógica cómica» y «lógica de la realidad», véase Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, París, 1964, págs. 27-28.

manuscrito, los forzados de galera. Labradores, judíos y forzados se constituyen, pues, frente al militar y al insulto que los une en el oprobio, en un conjunto inseparable, que los villanos asumen indiscriminadamente por su misma reacción agresiva.

Al furriel impaciente, que no entiende el absurdo embrollo que le rodea, y que, por más que se esfuerza, no reconoce a ninguna doncella, y lo dice, Pedro Capacho lanza ufano: «Basta: de *ex illis* es», grito que repiten todos:

> —De *ex illis* es, de *ex illis* es.
> —Dellos es, dellos el señor Furrier, dellos es.
> —Basta: dellos es, pues no ve nada.

El *ex illis* procede de San Mateo, 26, 73, y es frase que una sirvienta, en la antecámara de Caifás, dirige a Pedro, que por segunda vez ha negado conocer a Jesús. En boca de los labradores, *de ellos es* es una manera de acusar al furriel de judío. Le acusan citando el Evangelio, es cierto; pero lo que del Evangelio le disparan es la misma frase que esgrimen los judíos para excluir a aquel en quien el Señor ha de fundar su Iglesia. En otros términos, los espectadores del retablo aseguran que no son judíos, pero hablan como los judíos, identificándose con ellos hasta el extremo de repetir las propias palabras por las que denunciaron al Apóstol.

Como era de esperar, la última réplica del coro villano da una clave recapitulativa de identificación, que se anuncia por boca del siempre fidedigno Benito Repollo:

> Benito. — Nunca los confesos ni bastardos
> fueron valientes, y por eso no podemos dejar
> de decir: dellos es, dellos es.

Confesión involuntaria que se expresa en forma casi silogística:

1) Todos los judíos y espúreos son cobardes.
2) Este militar es espúreo y judío.
3. Luego (y por eso) es posible insultarle sin riesgo.

Precisamente por la función causal del «y por eso no podemos dejar de decir: dellos es, dellos es», la frase afirma y confirma la propia cobardía del que habla, que, proclamándose inadvertidamente por cobarde, se incluye él mismo entre los confesos y bastardos, cobardes como él de una misma cobardía, inherente a su doble ilegitimidad. De ahí que permanezca ciego, como todos sus congéneres, ante el retablo, lo que prueba la precisión y excelencia del dispositivo de Tontonelo, y no en modo alguno que no hay espectáculo que ver.

¿Embuste del titiritero o mecánica exacta? Una brujería que situaría el «embuste», aunque fuera intencionadamente burla, en la perspectiva de una certera traza diabólica, sería la única manera de salvar la paradoja de dos lecturas incompatibles. Dice Chirinos descolgando la manta, mientras llueven porrazos en la escena:

> CHIRINOS. — El diablo ha sido la trompeta y la venida de los hombres de armas; parece que los llamaron con campanilla.

¿Qué diablo? ¿El metafórico de las frases hechas («El diablo está en Cantillana», «no valer un diablo», «hai mucho diablo aquí», etc.), diablo inocente que se cita casi sin pensarlo? ¿O el Luzbel de veras, cómplice seguro, incomparable tracista, que todo lo organiza y manipula, sacando a los suyos de apuros cuando menos se lo sospechan? Si así fuera, no habría inconveniente ya en reconocer que ese furriel y

sus hombres de armas sí que vienen enviados —como si los llamaran con campanilla[40]— por el sabio Tontonelo, o por quien se encubre bajo ese nombre.

MÁS ADENTRO

Se han privilegiado en el presente ensayo cuatro ejes analíticos que, operando dos a dos, se articulan en dos contrastes interferentes.

El primer contraste es el de la literatura folklórica y de la literatura culta. El objeto pertenece a las dos, y ha sido analizado en su doble relación, folklorizante y desfolklorizante, con los dos circuitos por los que se difunde, recreándose continuadamente en cada uno de ellos a razón de las querencias, intereses y objetivos de los artistas populares o cultos.

Siendo el tema fundamental el del nacimiento, nuestro segundo contraste analítico es el de la doble definición, histórico-sociológica o metapsicológica, del objeto literario, según se conceptúe el nacimiento como causa y condición de la inserción personal en la jerarquía de los estamentos, o como una reconstrucción fantástica originada en la inconsciente relación edipiana.

Los dos análisis, contrastivos y complementarios, son aplicables *mutatis mutandis* a las dos literaturas, siendo operativos tanto en las versiones folklóricas del motivo K 445 como en las refecciones cultas que, al desfolklorizarlo, lo solidarizan con el proyecto ideológico de los grupos dominantes.

---

[40] «*Venir como si le llamaran con campanilla.* Phrase para explicar la venida de alguno prontamente y tan a tiempo como si se le huviera avisado por los que ni le esperaban ni se acordaban de él» (*Autoridades*).

La desfolklorización, es decir, el cambio de circuito en dirección de la literatura culta, requiere el encuentro de un intelectual que por su propia inserción social y su problemática interior asuma la transformación y reelaboración del motivo.

En el caso del *Retablo de las Maravillas* se ha visto en qué perspectiva se sitúa el intelectual Cervantes para aprehender las contingencias económico-sociales que el objeto refleja en su propia tópica superestructural. La transformación del rey en un irrisorio concejo de labradores pudientes, si se reinserta en la compleja coyuntura diacrónica, produce una diatriba ambigua, susceptible de leerse, ya como el discurso de la hegemonía aristocrático-burguesa, ya como el de unas masas rurales o proletarizadas.

Esas dos lecturas —inmediata y superficial la una, profunda la otra y más conforme con la tradición folklórico-popular— tienen en común el innovar frente al circuito *P* tradicional, en lo que hace a la función e incidencia del nacimiento. En el motivo folklórico, tal como se representa en el *Pfaffe Amis* o en *Til Eulenspiegel*, por ejemplo, el soberano plantea el ineludible problema de la legitimidad de su poder, liberando catárticamente de toda opresión estamental al trabajador que por el solo hecho de su nacimiento se ve condenado a la subalterna instrumentalidad.

En el *Retablo de las Maravillas*, la función de la bastardía, a la que se agrega la «ilegitimidad racial», es muy otra, pues, si bien es plenamente significativa en el orden moral o en lo que se refiere a la inserción del individuo en la colectividad, no tiene incidencia en la organización jerárquica de los estamentos. Un villano bastardo no deja de ser villano, y su condición de bastardo no le quita un punto de su villanía. No acontece lo mismo, claro está, en el estamento noble, que es de donde parte la diatriba, si se

opta por leer el *Retablo* desde el punto de vista de los intereses hegemónicos. En tal caso, ciertamente el espectáculo invisible denuncia agresivamente la condición risible de unos labradores que, infatuados de su dignidad y limpieza, no son otra cosa, frente a la superhombría del señor, que unos miserables castrados y además judíos, cuando tanto se precian de mejor linaje que las casas más principales del reino. En otros términos, la crítica del nacimiento que en el circuito popular era un arma del pueblo contra el poder real o feudal, se recupera en la polémica ofensiva del noble contra el villano, volviéndose contra los labradores, en injuria y vilipendio. Aunque no es el «pueblo» el agredido, sino sólo el labrador pechero, el agresor no deja de ser, en la estructura feudal, el avasallador del pueblo.

La efectiva incidencia del nacimiento legítimo/ilegítimo es aún menor si se adopta la lectura segunda por la que el *Retablo*, conforme a la tradición original del motivo, es un discurso polémico dirigido contra el labrador rico por los trabajadores rurales venidos a menos, braceros o jornaleros. Unos y otros son villanos, pertenecientes todos a las capas inferiores del estado llano, en que la legitimidad/ilegitimidad del nacimiento no altera la definición jurídico-estatutaria de la persona. De modo que, como en el caso precedente, la bastardía pierde su significación socio-estamental, convirtiéndose en un nuevo insulto, exponente de la lucha entre dos clases económicas.

Pero no por eso deja de permanecer intacto su potencial agresivo, su eficacia castradora que envilece al adversario en lo más íntimo de su dignidad viril.

Henos aquí de nuevo ante la relación estrecha que se establece explícitamente en el *Retablo* entre castración y bastardía. Todos los personajes agredidos son castrados,

aunque no sea más que por la misma agresión verbal de la que son víctimas. No se les acusa de castrados, sin embargo (salvo en lo que hace a su definidora denominación), sino de bastardos, como si el ser castrado implicara bastardía o viceversa. Para penetrar en esa problemática que es la del *Retablo* y en general de todo el motivo K 445, es preciso renunciar de momento al análisis socio-económico, cambiar de eje analítico y penetrar en la metapsicología de la fábula.

Sabido es, en efecto, que los mitos y cuentos populares no son sino imágenes residuales y proyectivas de unas fantasías tópicas que, forjadas en la vida psíquica infantil, adquieren por su misma generalidad un carácter arquetípico y ejemplar, que las erige en objetos colectivos perdurables. Su ámbito literario es el del circuito folklórico-popular, no accediendo sino por desfolklorización al de la literatura culta.

Nuestro motivo lleva en su estructura profunda la representación de un personaje poderoso que se halla en el caso de no poder ver una cosa supuestamente visible para los demás. Tal situación corresponde exactamente, en psicopatología, a una ceguera histérica, perturbación generalmente considerada como prototípica de los trastornos visuales psicógenos. En el paciente, la idea de estar ciego es tan fuerte que llega a convertirse en realidad. El mismo fenómeno se produce también en sueños, como el caso de aquella joven neurótica analizada por Karl Abraham y que se soñaba en una iglesia, rodeada de gente. Todos contemplaban una imagen de la Virgen; ella era la única en no poder ver el cuadro. Situación ésta muy parecida a la que se describe en nuestros cuentos, y que K. Abraham comenta relacionándola en su paciente con una tendencia homosexual muy fuerte hacia la madre, mujer en extremo hermosa y

de cuyo atractivo la hija se defendía mediante una casi total autointerdicción de mirarla [41]. En la nótula [42] que Freud dedicó a esa clase de trastornos se afirma que reposan «sobre el hecho de que ciertas representaciones enlazadas a la visión permanecen alejadas de la conciencia». Como otros órganos, los ojos reparten sus funciones entre los instintos del *yo*, cuyo fin es la conservación del individuo, y los instintos sexuales. En efecto, «no perciben tan sólo las modificaciones del mundo exterior importantes para la conservación de la vida, sino también aquellas cualidades de los objetos que los elevan a la categoría de objetos de la elección erótica. Ahora bien, es muy difícil servir bien a dos señores. Cuanto más estrecha relación adquiere uno de estos órganos de doble función con uno de los grandes instintos, más se rehusa al otro», conflicto que conduce a una represión del instinto sexual parcial: la tendencia visual, en ese caso, que reprimida «se venga de la coerción opuesta a su desarrollo psíquico intensificando su dominio sobre el órgano puesto a su servicio. La pérdida del dominio consciente del órgano es una sustitución nociva de la represión fracasada, sólo a este precio posible».

Y la interpretación de Freud es en construcción explicativa:

> Con respecto al órgano visual traducimos nosotros los oscuros procesos psíquicos que presiden la represión del placer sexual visual y la génesis de la perturbación psicógena de la visión, suponiendo que en el interior del individuo se alza una

[41] Citamos por la edición francesa: Karl Abraham, *Œuvres Complètes-2, Développement de la libido*, París, Payot, 1966. El estudio que aquí se utiliza es: *Limitations et modifications du voyeurisme chez les nevrosés. Remarques concernant des manifestations similaires dans la vie collective* (págs. 5-57).

[42] *Concepto psicoanalítico de las perturbaciones psicógenas de la visión*, en *Ensayos sobre la vida sexual...*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, págs. 113 y sigs.

> voz punitiva que le dice: «Por haber querido hacer un mal uso de tus ojos, utilizándolos para satisfacer tu sexualidad, mereces haber perdido la vista», justificando así el desenlace del proceso. Interviene también aquí, en cierto modo, la idea del Talión, resultando así que nuestra explicación de los trastornos visuales psicógenos coincide realmente con la que hallamos en los mitos y leyendas. En la de lady Godiva, todos los vecinos se recluyen en sus casas y cierran sus ventanas para hacer menos penosa a la dama la exhibición de su cuerpo desnudo sobre el caballo que la lleva por toda la ciudad. El único hombre que espía a través de los postigos mal ajustados el paso de la desnuda belleza pierde, en castigo, la vista.

Y Freud llega a una conclusión que todo el presente estudio aspira a confirmar: «No es éste el único ejemplo que nos hace sospechar que la neurosis encierra también la clave de la Mitología».

Prosiguiendo por los derroteros de Freud, Karl Abraham consagró a los trastornos visuales un estudio meditado y abundante, en que describe un amplio conjunto de fantasías escópicas, analizándolas y relacionándolas con el Edipo, lo que le conduce a formular la representación de las tendencias y operaciones inconscientes motivadoras del «talión» descrito por Freud y que fundamentalmente bien podría ser el mismo que se aplica a Edipo en una automutilación sustitutiva, desplazamiento simbólico de la auto-emasculación punitiva del incesto[43]: «El castigo por privación de la vista —escribe K. Abraham en conclusión de sus análisis clínicos— aparece como el talión de las tendencias escoptofílicas dirigidas hacia la madre y de las fantasías activas de castrar o cegar al padre»[44].

---

[43] Véase K. Abraham, *op. cit.*, y además Ferenzi, *Le symbolisme des yeux*, en *Psychanalyse*, II, París, Payot, 1970, págs. 66 y sigs.

[44] K. Abraham, *op. cit.*, pág. 17.

La consecuencia de tales fantasías es el desarrollo, en los pacientes de K. Abraham, de diversas perturbaciones psicógenas de la visión; fobia de la luz o, al contrario, de la oscuridad, terror de quedarse ciego, angustia obsesiva de tener que acabar quebrándose los ojos, *voyeurismos* de varias clases, cegueras histéricas, etc. En casi todos los casos la causa profunda del trastorno es el perverso deseo de contemplar incestuosamente a la madre, espectáculo vedado al que acompaña la agresión castradora al padre, y su respuesta, la angustia de castración en el sujeto.

En los cuentos del motivo K 445, que son cada uno a su manera un exacto exponente de esas mismas construcciones fantásticas, el rey, o su sustituto, es una figura ambivalente en su relación al sujeto, según la vertiente u orientación de la operación identificadora. Si el sujeto se reconoce en el rey, identificándose con él, la real ceguera es representativa —y, por lo mismo, liberadora— de la angustia de castración que en su inconsciente, creador-receptor del cuento, se enuncia en nombre del padre, instaurando la sistemática triangular del Edipo. Pero si, siendo el rey el padre, el sujeto rehusa reconocerse en él y ocupar en el triángulo una posición que no sea la suya propia, la ceguera real se representa como el signo de una fantasía castradora por la que se afirma la agresión al padre, estructuradora de la dialéctica edipiana.

Sin embargo, el rey no sólo es el padre; también es el rey. Las dos funciones, con todo, son inseparables. El rey como padre es agredido en el Edipo y el agresor es el sujeto. A su vez, el rey como rey es agredido, padre metafórico, por el subalterno instrumental, que cegándole le castra en catártico desquite [44bis].

[44bis] La castración del rey-padre está además presente en el cuento del turbante invisible (1620b): el sombrero y toda prenda destinada a

Semejante modelo es, en su abstracta y escueta articulación, el de todos los objetos pertenecientes a la serie definida por nuestro motivo, desde la fablilla del Stricker hasta el cuento de Casale, en que los feligreses se asumen en un primer momento como castrados por sus propios pecados, o castrando a su vez al mismo párroco, detentor del inútil sacramento de confesión.

Lo que confiere al *Retablo de las Maravillas* su carácter de privilegiada unicidad es su construcción explícita de la relación edipiana estructuradora del motivo.

En efecto, un rasgo significativo del *Retablo* es que la madre interviene nominativamente, representada por la cohorte de las mujeres portapene, machas o re-pollas, muy al contrario de lo que ocurre, por ejemplo, en *Til Eulenspiegel*, en que las mujeres de palacio, de la Landgravina a la bufona, se esfuerzan por salvar la honorabilidad femenina, desmistificando la pintura invisible y la ceguera del príncipe en una actitud de clara censura represiva.

En el *Retablo*, en cambio, la mujer-madre ocupa la posición primordial en el triángulo del Edipo, ostentando, a falta de falo real, un pene fantástico presente siempre, incluso negativamente (= Castrada). Frente a la madre portapene, supervalorada como única dispensadora del deseo y del placer, padre e hijo tienen en común el ser excluidos del falo, que les ha sido sustraído en beneficio de la madre. De ahí que siendo la castración del hijo correlativa de la del padre, castración y bastardía sean una sola y misma cosa en el *Retablo de las Maravillas*, todo él colocado bajo el signo contradictorio y grotesco del pene materno.

La construcción fantástica que se acaba de describir no es sino la resultante de dos castraciones conjuntas: la del

cubrir la cabeza no son sino símbolos de los genitales masculinos (S. Freud, *Interpretación de los sueños*, II, pág. 198).

hijo por el padre, y la del padre por el hijo. Esas dos castraciones, operando a partir del modelo de la mujer castrada, es decir, efectivamente carente de pene, consisten en prohibir al otro ser el falo que falta a la mujer-madre, lo que equivale a restituir a ésta la imagen del falo originario representativo ahora no ya de sí mismo, sino. por analogía inversa, de la conjunta carencia de los otros dos protagonistas del Edipo.

Son secundarias respecto de esa estructura otras manifestaciones de carácter marcadamente cómico-procaz, como, entre otras, el hecho de que una mujer «viril» a la manera de las labradoras del *Retablo* se represente como más propensa que otras a renunciar al pudor, entregándose libremente a toda clase de solicitaciones y de aventuras. Situación ésta propicia, por los cuernos que en ella apuntan, a las jovialidades del entremés, pero también a un nivel más profundo, a la constitución de la novela familiar, en que el sujeto, llevado de su instintivo interés infantil por las relaciones eróticas, cede al deseo de colocar a la madre, objeto de suprema curiosidad sexual, en situación de ser secretamente infiel, de mantener relaciones amorosas ocultas [45].

La libre desenvoltura de las mujeres y la castración de los hombres se reflejan —confirmación patente— en el espejo del espectáculo vedado.

EL CONTRAPUNTO DE LOS ESPEJOS

En casi todos los cuentos de nuestro motivo se contrapone a la ceguera de la víctima una exacta descripción del

[45] Sobre la «novela familiar» véase S. Freud, *Familienroman der Neurotiker*, GW, VII. Edición francesa: *Le roman familial des névrosés*, en *Névrose, psychose et perversion*, París, 1973, págs. 157-160.

espectáculo visible del que se queda frustrada, por no satisfacer a las condiciones de visibilidad prescritas por el mistificador. A la luz de lo que se ha podido enunciar hasta ahora de la estructura metapsicológica del motivo se comprenderá tal vez más claramente el significado oculto de las imágenes, casi nunca indiferentes, que se ofrecen a las entenebrecidas miradas de los espectadores.

Así, para empezar por el monumento más antiguo de la serie no se habrá olvidado que en la fablilla del *Pfaffe Amis* el clérigo mistificador, al acoger al rey de Francia en la sala donde se ha estado semanas sin pintar, le enseña en los muros impolutos cuatro frescos fantásticos: el bíblico, castigo de Absalón, sublevado contra su padre, el antiguo que contrapone al victorioso Alejandro los reyes de Roma que por su demérito perdieron la monarquía; en tercer lugar, la Torre de Babel («¡Qué gozo sería introducir la cabeza en una nube!», exclamaba un paciente de K. Abraham[46]) y el castigo divino, la confusión de las lenguas, y tal vez más significativo que los otros tres, el cuarto, representando al mismo rey en el acto de contemplar, rodeado de sus nobles, los frescos mágicos, que son visibles a unos e invisibles a otros, a los ilegítimos. Es una construcción rigurosa. Los frescos se agrupan por temática y posición dos a dos. El segundo y el cuarto son representaciones claramente especulares. En ese último, el rey se mira en su propia imagen invisible, cegándose en el ciego reflejo del Otro; en el segundo, el contraste entre Alejandro y los Tarquinos ha de leerse como un doble reflejo de realeza ofrecido al monarca en el espejo moral de su conducta. En cuanto a los frescos primero y tercero, bíblico y babélico, no son sino dos símbolos de castración: la del hijo castrado

[46] K. Abraham, *op. cit.*, pág. 25.

por el poder paterno en represalia de una sublevación atentatoria, que es la misma del Edipo —de donde resulta en el rey, observador ciego de la pintura, una perturbación escópica, representación fiel de su propia castración—. Así que las imágenes de Absalón-David y de Babel, por lo mismo que reflejan la angustia de castración del sujeto que las contempla en sus propias tinieblas, son tan especulares como las otras dos, aunque en modo diferente, pues sustituyen la especularidad directa del rey mirándose a sí mismo como rey por una especularidad parabólica por la que el espejo pictórico no refleja sino la interior condición del que se mira en su imagen.

Todas las pinturas del motivo K 445 desempeñan, como las del *Pfaffe Amis*, una función especular; espejo de la verdad que, fidedigno, devuelve al que se mire en él el reflejo fiel de su ser oculto, de sus fantásticas angustias, del Otro, en fin, estructurador sagaz del inconsciente.

Muy distinta de la del *Pfaffe Amis*, la tradición de *Til Eulenspiegel* ofrece a la no-visión del Landgrave una galería de retratos, que son los de su padre y antepasados, de modo que, siendo el sujeto agresor del padre que en virtud de la ley del talión amenaza con castrarle, su careo con la imagen paterna no puede ser sino un entrecruzamiento especular de dos miradas ciegas.

Aun el fresco renacentista de Hans Sachs, aparentemente tan ajeno al motivo de la bastardía, se presta sin gran dificultad a una lectura especular, pues ofrece el espectáculo del rey-padre, Príamo, derrotado y de la penetración del extraño caballo en su ciudad, catástrofes que no son sino el reflejo de una novela familiar perturbada por la deshonra del padre y la infidelidad materna.

En cuanto a Gonella, tan elíptico en su decir, después de evocar unas figuraciones delicadamente eróticas, el es-

pectáculo que propone a las ciegas miradas es el de la túnica de Neso, es decir, de la muerte de Hércules sucumbiendo por culpa de su esposa a la venganza del difunto amante, imagen ésta sin duda representativa, como la precedente, de las interiores tensiones de la novela familiar.

La historieta de Timoneda, que no es de bastardía, sino de cuernos, es aún más reveladora de la función especular de la pintura, pues toma por argumento la misma actividad visual, presentando al rey una colección de imágenes ilustrativas del voyeurismo y de su castigo expiatorio: Acteón espiando la desnudez de Diana, su metamorfosis en cornudo ciervo —fiel reflejo de los cuernos reales— y su muerte, en fin, por sus mismos perros.

El sentido del motivo es claro: como nadie quiere ser bastardo ni cornudo, nadie consiente en no ver, ciego a su propia ceguera. Entonces es cuando entran en juego las pinturas. La especularidad de las imágenes que se representan a la víctima, con la que se identifica catárticamente el sujeto, no es sino signo de la verdad desnudada, espejo en el que cada uno se desembaraza inscientemente de su disfraz de honrado y legítimo, tan pobre, desnudo y vulnerable como el último siervo del rey.

Así pues, una constante de nuestros cuentos es que el motivo de la imagen invisible se acompaña siempre de una descripción de esa misma imagen, que resulta ser una proyección especular, más o menos clara o borrosa, en su apariencia superficial, de la condición o de la problemática de la víctima. El rey del *Pfaffe Amis* se mira a sí mismo mirando la pintura, y el de Timoneda descubre sus propios cuernos en la cornamenta del ciervo. A un nivel más profundo, la especularidad es interpretativa, siempre sencilla y en ningún caso aberrante. Ahora bien, tanto la presencia de la imagen como su carácter especular se han de cargar

en cuenta a la tradición folklórica. Pero, si la pintura/espejo de la verdad es folklórico-popular, su tema es, con frecuencia, culto: Absalón y David, Príamo y la ruina de Troya, Hércules y Deyanira, Diana y Acteón, etc., como si el artista culto, al desfolklorizar el cuento, se mantuviera fiel, a través de los temas mitológicos o bíblicos de sus pinturas, al imperativo profundo de la tradición folklórica, produciendo una imagen que, independientemente de su temática, sigue satisfaciendo a la condición de especularidad, espejo veraz en que se descubre e ilumina la ceguera del sujeto.

Ese espejo nunca empañado que en el *Retablo de las Maravillas* se presenta a los labradores y al gobernador, es el grandioso espectáculo circense que realizan, para suspensión y admiración de todos, hombres y mujeres, los títeres del sabio Tontonelo. Salen sucesivamente a escena Sansón en el Templo, el toro de Salamanca, una manada de ratones, el agua del río Jordán, una docena de leones, otra de osos colmeneros, y, para concluir, la insuperable doncella Herodías; un total de siete números o escenas que constituyen un programa completo, con su ritmo, plan y orden. Si no se echa en olvido que en el *Prólogo* de las *Ocho comedias* Cervantes se precia de haberse atrevido «a reducir las comedias a tres jornadas de las cinco que tenían», el espectáculo del *Retablo* debe poder distribuirse en cinco actos o en tres jornadas, según como se agrupen los sketches. En efecto, repartiéndose dos por dos las apariciones de animales fantásticos, se obtiene un programa de cinco escenas o actos:

Acto I: Sansón.
Acto II: El toro y los ratones.
Acto III: La lluvia del río Jordán.
Acto IV: Los leones y los osos.
Acto V: La doncella Herodías.

Pero si se distribuyen las apariencias en humanas y no-humanas, el resultado es un espectáculo en tres jornadas:

Jornada I. — Aparición humana: Sansón.

Jornada II. — Apariciones no-humanas ... { Toro y ratones. / Lluvia del Jordán. / Leones y osos.

Jornada III. — Aparición humana: Herodías.

Obsérvese además la ordenación simétrica y especular de la representación, en que las apariciones humanas de las jornadas I y III son interpolantes respecto de las apariciones no-humanas de la jornada II, ordenadas asimismo en sistema interpolativo, pues la precipitación del Jordán se inserta entre dos grupos de apariciones animales. Construcción ésta más estructurada que la de cinco actos, y que ha de referirse además al sistema en sí interpolativo que es el del teatro en el teatro —doble, como ya hemos dicho: el entremés en un espectáculo total y la representación dramática con su público, especular, en el entremés.

La primera jornada escenifica, pues, «la figura del valentísimo Sansón, abrazado con las columnas del templo, para derriballe por el suelo y tomar venganza de sus enemigos». De donde el terror, entre el distinguido público, de «quedarse hechos plasta»:

> —¡Téngase, señor Sansón, pesia a mis males, que se lo ruegan buenos!,

lo que equivale a identificar al cabildo rural con una asamblea de Filisteos.

Pero el hecho más significativo y que más importa destacar es que, siendo el Sansón del Templo un Sansón ciego, la escena consiste en exhibir a un ciego ante un público de ciegos, es decir, en carear dos cegueras simétricas y adver-

sas, representativas de dos castraciones, la de Sansón rapado por Dalila y, a consecuencia de ello, cegado por sus enemigos, y la de los espectadores desvirilizados en su relación edipiana con la doble instancia parental.

Después de la castración simbólica presentada por el señor Autor, la jornada segunda se abre con la aparición de un toro fálico, introducido por la señora Autora:

> —¡Guárdate, hombre, que sale el mesmo toro que mató al ganapán en Salamanca! ¡Échate, hombre; échate, hombre! ¡Dios te libre, Dios te libre!

Torino salmantino de ocho años que mató al ganapán de Monleón... «Sus partes —dicen— tiene de hosco y de bragado», con un chiste en *partes* que evoca no sólo las cualidades del toro, sino la más lucida de todas ellas, sus «partes genitales», que destacan en la bragadura del animal, bragado por lo mismo, es decir, de color diferente en la entrepierna y también —segunda metáfora chistosa— calzado de buenas bragas a fuer de macho, hosco además, según era de esperar, por «los sobrecejos escuros y amenazadores que ponen miedo» (Covarrubias)[47]. Así se comprende que Juan Castrado se alborote, so color de compadecerse del miedo de las muchachas: «por estas mochachas que no les ha quedado gota de sangre en el cuerpo, de la ferocidad del toro»:

---

[47] La asociación de *hosco* y *bragado* parece haber sido corriente encareciendo toros bravos:

> Lo bragado, ya se entiende;
> lo hosco no es menester,

dice Quevedo hablando del «jarameño Luzbel» al que Felipe IV dio muerte de un tiro (*Poesía original*, ed. Blecua, núm. 767).

—Y ¡cómo, padre! —exclama Castrada—. No pienso volver en mí en tres días; ya me vi entre sus cuernos, que los tiene agudos como una lezna.

¿Qué lezna será ésa, dura y aguda, con que el toro apunta a la muchacha inmovilizada entre sus cuernos?

Sabido es que los ratones, que acuden en manada apenas desvanecido el toro, revisten también a su modo una significación fálica, por su carácter de animales roedores, perforadores y penetrantes [48].

Los ratones «pasan de milenta», y descienden todos de aquellos que se criaron en el arca de Noé: «dellos son blancos, dellos albarazados, dellos jaspeados y dellos azules, y finalmente, todos son ratones», multiplicidad proliferante que se reduce a la función prototípica y radical del ratón originario, aboliendo toda distinción de familias o colores. Ratones que, sea cual fuere su pelaje, dan asalto a las mozas, mientras que a los hombres «no hay ratón que [les] entre, por pequeño que sea».

Parece que se vuelcan sobre las dos muchachas de la fiesta:

—¡Desdichada! —grita Castrada—. Amiga, apriétate las faldas, y mira no te muerdan.

Y la Repolla, que parece ceder no sin alboroto a las ratoniles solicitaciones:

---

[48] Sobre la significación simbólica muy compleja de las ratas y ratones, véanse los comentarios de S. Freud en su análisis del *Hombre de las ratas*, y, en especial, el relato del paciente reproduciendo el suplicio descrito por Octave Mirbeau y en que una rata penetra en un individuo lacerando sus carnes. La descripción razonada del símbolo con todas sus implicaciones se halla en el capítulo VII: «El complejo paterno y la solución de la obsesión de las ratas».

> —Yo sí soy la desdichada, porque se me entran sin reparo alguno; un ratón morenico me tiene asida de una rodilla. ¡Socorro venga del cielo, pues en la tierra me falta!

¡Qué tez y qué color más de mancebo los de ese *ratón morenico*, y qué atrevida familiaridad la suya, de atreverse así hasta la rodilla de la muchacha!

Tercera aparición fantástica de la segunda jornada: el agua del río Jordán que «se deja descolgar de las nubes», representándose en forma de lluvia. Las aguas del Jordán pasaban por poseer la virtud de rejuvenecer a quien se bañaba en ellas. Un falso Juan de Espera en Dios contestaba en su proceso inquisitorial a quienes le preguntaban «qué hacía para estar tan joven»: «Cada siete años voy a bañarme a la fuente Jordán y al bañarme en ella vuelvo a la edad que tenía cuando Cristo fue crucificado» [49], declaración ratificada por varios testigos.

El Jordán, río bautismal, es símbolo de perdón y de purificación, purificación que es un re-nacimiento, un nacer de nuevo por fecundación bautismal, de donde la equivalencia inconsciente, sensible en multitud de ritos, entre purificación y fecundación, líquido regenerador y humor vital generativo [50], cosa que se marca aún más claramente en el espectáculo del *Retablo*, en que el agua regeneradora es lluvia, y, como todas las lluvias, fecundante, agua espermática que impregna y fertiliza todo lo que toca.

La lluvia del Jordán tiene, al parecer, dos efectos que fácilmente se conjugan: «Toda mujer a quien tocare en el

---

[49] M. Bataillon, *Peregrinaciones españolas del judío errante*, en *Varia lección de clásicos españoles*, pág. 119.

[50] La demostración detallada se hallará en E. Jones, *Psychanalyse, folklore, religion*, París, 1973, págs. 66 y sigs. La edición original inglesa es el tomo II de los *Essays in Applied Psycho Analysis*, Londres, 1964.

rostro, se le volverá como de plata bruñida, y a los hombres se les volverán las barbas como de oro». En otros términos, esa lluvia milagrosa y fecundante feminiza cuanto impregna en razón de su carga sexual masculina, con virtud específicamente eficaz en las mujeres. De ahí que vean ellas su rostro convertido en «plata bruñida», es decir, en luciente blancura —el «cristal» o «marfil» de los poetas—, marca suprema de belleza femenina, mientras que la misma lluvia confiere a los hombres un rubio resplandor más propio de mujeres que de recios varones. De modo que, al oír el pregón de Chanfalla, las muchachas se descubren, ofreciéndose al humor vital —«¡Oh qué licor tan sabroso!», exclama la Castrada—, mientras se cubren los hombres:

> CASTRADA. — Cúbrase, padre, no se moje.
> CASTRADO. — Todos nos cubrimos, hija.

Por lo menos procuran cubrirse «lo que pueden», como dice Capacho, que, con todo, teme haberse descuidado y tener ya los bigotes «rubios como un oro».

El único en dejarse penetrar por la lluvia espermática, que por las espaldas le ha corrido lomos abajo hasta el orificio de la canal maestra, es —como era de prever— Benito Repollo, que su mismo nombre representativo de un vientre o sexo de mujer, predestinaba a recibir el buen licor de vida.

Una mutación escénica produce la reaparición de animales fantásticos: leones rampantes y osos colmeneros, vivas metáforas de blasones, que se evocan en los fieros ademanes.

Bajándose de los escudos, los leones rampantes se presentan ante el público «con la mano abierta y las garras tendidas en ademán de agarrar o asir» (*Autoridades*), blandiendo además «espadas desenvainadas» con que «no deja-

rán de dar alguna pesadumbre». Como el toro o los ratones, el león, solar por su posición en el Zodíaco, es símbolo paterno y viril, que subrayan aún más esas inequívocas espadas cuya significación se transparenta tras la superficial representación heráldica.

En cuanto al oso, aquí específicamente colmenero, si también pertenece al código del blasón, no deja de implicar su representación propia, que es la de un animal que con su hocico prominente y potente desgarra y revienta la colmena, hurgando sus interioridades en busca de la miel. Además, las connotaciones salaces que comporta la evocación de ese oso forzador y catador de guardadas colmenas, aparecen claramente acusadas en estos versos burlescos de Quevedo:

> Piénsase la doncellita
> que me engaña, porque otorgo,
> sabiendo yo que es colmena
> catada de muchos osos.
>
> (*Poesía original*, ed. Blecua, núm. 728)

Las apariciones de osos y leones no tienen nada para agradar a los Castrado y Repollo. En cambio, encandilan a las muchachas, que reclaman su presencia:

> CASTRADA. — Señor Benito Repollo, deje salir a ese oso y leones, siquiera por nosotras y recibiremos mucho contento.

Y al padre extrañado de ver a su hija, que antes se asustaba de los ratones, pedir ahora osos y leones, se le espeta una clarísima respuesta:

> —Todo lo nuevo aplace, señor padre,

con que se da fin a la segunda jornada.

En la tercera jornada, simétrica de la primera, sale de nuevo al teatro una aparición humana:

CHIRINOS. — Esa doncella, que agora se muestra tan galana y tan compuesta, es la llamada Herodías, cuyo baile alcanzó en premio la cabeza del Precursor de la Vida. Si hay quien la ayude a bailar verán maravillas.

El Precursor es San Juan Bautista y la aparición es la de la «doncella Herodías». Pero lo que de ella se dice implica por parte de Cervantes, o de Chirinos, un curioso «error», pues no fue su baile el que alcanzó en premio la cabeza del Precursor, sino el de Salomé, su hija (*Mat.*, 14, 6 y *Marc.*, 6, 19).

Ahora bien, es sabido que la decapitación es uno de los símbolos sustitutivos de la castración [51], lo que confiere su significación metapsicológica al espectáculo de la «doncella Herodías» exhibiendo ante el concejo embobado sus talentos de bailarina decapitadora. La errónea sustitución de Salomé por Herodías, de la hija por la madre, adquiere entonces su pleno valor significativo, pues la bailarina no es ya una muchacha, sino una mujer que, habiendo asumido la función de la hija doncella, se define con relación a esta última por el solo rasgo distintivo de su maternidad, madre fálica, seductora y castradora del hijo, que, entrando en el baile, se aboca al espectáculo vedado.

De modo que la jornada conclusiva es simétrica de la

[51] Véase S. Freud, *Interpretación de los sueños*, II, págs. 195 y, sobre todo, 204, en que se producen dos sueños de castración soñados por sujetos infantiles. El primero es el de un niño que al despertar repite sin cesar la pregunta: «¿Por qué llevaba papá la cabeza en un plato?». El segundo, que es de mayor consideración aún para el presente estudio, es el de un sujeto que recuerda haber soñado repetidas veces a los seis años que, habiendo ido a la peluquería a cortarse el pelo, aparecía de pronto una mujer de alta estatura y severo rostro que le cortaba la cabeza. En esa mujer reconocía a su madre. Sueño curioso que condensa, como el espectáculo especular del *Retablo*, las dos figuras análogas de Dalila y Herodías-Salomé, con sus complementarios: Sansón y el Bautista.

jornada apertural. Abrir la representación con Sansón y cerrarla con Herodías es como entrar con Dalila para concluir con la decapitación del Bautista. De hecho, el tema de la castración se presenta en una construcción inversiva rigurosamente especular. En la primera jornada, la castración se simboliza por un hombre, y en la última por una mujer, oposición subrayada además por el hecho de que Sansón es anunciado por el Autor y Herodías por la Autora. Pero lo que más importa destacar en la curiosa interdependencia de las jornadas I y III es que la primera pone en escena a un *castrado* (Sansón), y la última a una *castradora* (Herodías), instituyendo así el contraste inversivo de una castración *pasiva*, de la que el paciente es el hombre, y de una castración *activa*, cuyo agente es la mujer —lo cual nos reconduce ilustrativamente a toda la construcción fantástica que en los precedentes capítulos se ha procurado descifrar.

Es posible reconstruir ahora la arquitectura total del espectáculo invisible/visible que el trío mistificador ofrece al cabildo de los labradores manchegos. Ese espectáculo opone, en sus tres jornadas simétricamente dispuestas, el tema de la castración masculina, apertural y conclusivo, a la proliferación de símbolos viriles, animales fálicos o lluvia espermática, que caracterizan la jornada segunda, construcción que el diálogo recalca además sin dejar lugar a dudas.

Las dos jornadas de castración se destinan a los hombres. En la del «valentísimo Sansón» no intervienen más que Repollo, Castrado y Capacho como comentadores, sin que se oiga ninguna voz de mujer. Lo mismo sucede en la jornada de la «doncella Herodías», en la que, además, se delega en el más joven de los espectadores varones, el Sobrino Repollo, para que entre en el baile castrador.

Muy al contrario, la jornada segunda es la destinada a las mujeres para la mayor y más placentera satisfacción de sus instintos. Cada aparición es punteada por los comentarios y exclamaciones femeninas, que celebran, muy a despecho de los hombres, el beneficio del jubiloso goce.

Dicho de otro modo, el principio arquitectural sobre el que reposa la representación del sabio Tontonelo, es el de una oposición contrastiva de la castración y del falo.

Ahora bien, si se confiere al falo su función lacaniana de significante diferenciador entre el goce y el no-goce, resulta que el teatro de Chanfalla y Chirinos edifica sus tres jornadas sobre la elemental alternativa del falo negativo o positivo, atribuyendo el negativo a los hombres y el positivo a las mujeres, lo que en fin de cuentas no es más que la proyección teatral de la contradicción grotesca significada por la pareja *Antón Castrado* y *Juana Macha.*

Tal es, pues, en su sencilla y radical significación, el retablo del *Retablo,* espectáculo doblemente especular, pues lo es en su misma construcción simétrica e inversiva, y en su función, que es la de ser el espejo que se presenta al público labrador para que se refleje en él la verdad de cada uno, y más allá de ese público, al de la obra misma, que somos nosotros todos, con el fin de proponernos nuestra propia imagen proyectada en el doble reflejo del espectáculo escénico y de los que en él se reflejan.

Ese narcisismo literario, y sin duda más que literario, hunde sus raíces en la tradición folklórico-popular, de donde la recoge el arte culto. El retablo de Chanfalla y Chirinos, procedente de las antiguas pinturas mágicas invisibles, se convierte en el «grande espejo» que el Descifrador del *Criticón,* heredero a su vez de nuestro motivo, presenta al vulgo como «el cristal de las maravillas»:

> Aquí os le pongo delante, no tanto para fiscal de vuestras fealdades quanto para espectáculo de maravillas. Pero es de advertir que el que fuere villano, mal nacido, de mala raza, hombre vil, hijo de ruin madre, el que tuviere alguna mancha en su sangre, el que le hiziere feezas su esposa bella (que las más lindas suelen salir con tales fealdades), aunque él no lo supiera, pues basta que todos le miren como al toro, ni los simples, ni los necios, no tienen que llegarse a mirar, porque no verán cosa. ¡Alto, que le descubro, que le careo! ¿Quién mira? ¿Quién ve? (*Criticón*, III-IV).

Pero el juego de las construcciones especulares es múltiple. El espejo veraz de la tradición no es el del Tropelista gracianesco, que, echando humo por la boca, llena el hemisferio de confusión, sino el de los titiriteros de Tontonelo que presentan a los Castrado, Capacho y Repollo la exacta imagen de sus incógnitas interioridades. Es más, el *Retablo de las Maravillas* es propiamente folklórico porque su espectáculo, como el de las pinturas de la tradición, es un espejo de verdad.

Espejo que no deja, sin embargo, de funcionar en sentido inverso, como un dispositivo desrealizante por su misma veracidad: Narciso mirándose en la fuente ya no sabe quién es Narciso; los espectadores que se enfrentan con la realidad alucinada del espejo ya no tienen medio de discriminar entre las imágenes especulares del espectáculo invisible y la realidad personal y circunstante de las que esas mismas imágenes son el verídico reflejo. De ahí que la aparición del furriel, desrealizándose por tropelía de espejos, sea acogida como un intermedio —o entremés— del mismo retablo. Entre los espectadores y el furriel, el espejo de Tontonelo, convirtiéndose de pronto en espejo de mentira, baraja las verdades, multiplicando la realidad; tramoya irrisoria de la que sólo la paliza final sabrá dar buena cuenta.

III

RAÍZ FOLKLÓRICA DE SANCHO PANZA

RAÍZ FOLKLÓRICA DE SANCHO PANZA

I

La raíz folklórica de Sancho Panza sólo se conoce por la práctica culta de Cervantes, que, al elaborar su personaje, reinventa —será la tesis del presente ensayo— un arquetipo propio de la tradición folklórica española y, más generalmente, occidental.

No se renunciará, pues, a la perspectiva teórica definida por la distinción y coexistencia, en el espacio cultural barroco, de dos literaturas interferentes: una literatura popular, creación/re-creación colectiva en que se significa la condición trabajadora, y una literatura culta de la que se responsabilizan los intelectuales representativos de los grupos hegemónicos.

Los objetos literarios, populares o cultos, se califican y definen por su presencia en uno de los dos circuitos heterónomos *C* o *P*, presencia por la que se solidarizan con los demás objetos constitutivos del circuito en cuestión. La interferencia, o cambio de circuito, es un cambio de solidaridad, de modo que un circuito *C*/*P* no es sino una estructura ubicada en la historia, en que el objeto existe

y está llamado a funcionar: significativo es en sí el objeto, y significativa su ubicación histórica.

De un circuito al otro, el objeto se altera, modificando radicalmente su función, o complejo funcional (la función puede no ser una, sino múltiple). Así, en todos los cuentos del motivo K 445, la castración fundamenta —cómico desquite— la agresión del trabajador contra el rey, momentáneamente depuesto por mal nacido, mientras que en el *Retablo de las Maravillas* es drástica denostación no ya del señor, sino de la clase labradora. Pero el conflicto estamental no es más que el vector de un conflicto psíquico: el del sujeto castrador/castrado que, independientemente de su estatuto económico-social se asume y libera por el discurso catártico del cuento. Pluralidad de funciones que por su articulación constituyen capas sucesivas de significación.

La manipulación del folklore en un circuito que no es el suyo propio y con un programa funcional que ya no es el de los grupos subalternos e instrumentales que lo han forjado, requiere que el intelectual culto que lo capta —en nuestro caso, Cervantes— imponga al material desherente una significativa reedificación por la que se transparente, no del todo obliterada por la función *C* innovada, la memoria activa de las funciones originarias destituidas. Se introducirá, pues, al personaje de Sancho Panza con el análisis, a título demostrativo, de un cuento que permite observar eficazmente la labor de integración y reelaboración a la que se somete un objeto folklórico a partir del instante en que entra a formar parte de una creación literaria culta.

El cuento es el de la Pastora Torralba, tal como lo relata Sancho Panza en el episodio de los batanes del *Primer Quijote* (cap. XX). Caminando a media noche en

pleno campo, don Quijote y Sancho perciben de pronto, en las inmediaciones de un río, un espantoso estruendo. ¿Qué peligro será ése? Descubrirán con el alba que no son sino batanes. Don Quijote, a pesar de ser noche cerrada, quiere acometer la aventura, a lo que se opone Sancho Panza despavorido, que para retener a su amo traba secretamente a Rocinante. Conviene, pues, armarse de paciencia, y hacer tiempo, como propone Sancho, contando historias:

> Díjole don Quijote que contase algún cuento para entretenerle, como se lo había prometido, a lo que Sancho dijo que sí hiciera, si le dejara el temor de lo que oía.
>
> —Pero, con todo eso, yo me esforzaré a decir una historia, que si la acierto a contar y no me van a la mano, es la mejor de las historias; y estéme vuestra merced atento, que ya comienzo. «Érase que se era, el bien que viniere para todos sea, y el mal, para quien lo fuere a buscar...». Y advierta vuestra merced, señor mío, que el principio que los antiguos dieron a sus consejas no fue así como quiera, que fue una sentencia de Catón Zonzorino, romano, que dice: «Y el mal, para quien le fuere a buscar», que viene aquí como anillo al dedo, para que vuestra merced se esté quedo, y no vaya a buscar el mal a ninguna parte, sino que nos volvamos por otro camino, pues nadie nos fuerza a que sigamos éste, donde tantos miedos nos sobresaltan.
>
> —Sigue tu cuento, Sancho —dijo don Quijote—, y del camino que hemos de seguir, déjame a mí el cuidado.
>
> —«Digo, pues —prosiguió Sancho—, que en un lugar de Extremadura había un pastor cabrerizo, quiero decir que guardaba cabras; el cual pastor o cabrerizo, como digo de mi cuento, se llamaba Lope Ruiz; y este Lope Ruiz andaba enamorado de una pastora que se llamaba Torralba; la cual pastora llamada Torralba era hija de un ganadero rico, y este ganadero rico...».
>
> —Si desa manera cuentas tu cuento, Sancho —dijo don Quijote—, repitiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabarás en dos días; dilo seguidamente, y cuéntalo como hombre de entendimiento, y si no, no digas nada.

> —De la misma manera que yo lo cuento —respondió Sancho— se cuentan en mi tierra todas las consejas, y yo no sé contarlo de otra, ni es bien que vuestra merced me pida que haga usos nuevos.

Un hombre de entendimiento y de gusto puede recrearse oyendo contar un cuento, sobre todo si da con un narrador de talento. Pero en el campo, donde tienen su lugar natural los cuentos populares, hay que soportar la torpe simplicidad, la chabacanería pesada, cuando no maliciosa, de los narradores campesinos, que más que narrar la historia la dilatan con sus ripios perpetuos, sus digresiones inútiles, sus repeticiones de las que nunca puede saberse si son recursos de la memoria desfalleciente o efecto de una abrumadora torpeza. Como quiera que sea, nos hallamos ahora en presencia de una rigurosa partición, operada por un artista culto, entre el cuento folklórico tal como sin duda existe en su ambiente original y su proyección literaria. Diríase que de pronto se suscita, a través de Sancho Panza, a uno de esos narradores campesinos cuyos relatos, si se reprodujesen en bruto, serían inaceptables para el aficionado. Bien significativas son las protestas de don Quijote, a las que responde Sancho que así se cuentan las consejas en su tierra, y que no hay por qué hacer usos nuevos. De modo que una posible lectura, y tal vez la más superficial, de esa página, es la casi polémica por la que se evoca al campesino narrador con un sesgo caricaturesco. ¿Habrá cosa más risible que un cuento campesino narrado por un campesino, aunque, si se cuenta con mejor gracia, puede hacer las delicias del discreto? Pronto habrá ocasión de ahondar en esa lectura primera, cuyo esencial defecto es olvidar que Sancho es también a su modo un artista del pueblo.

—Di como quisieres —respondió don Quijote—; que pues la suerte quiere que no pueda dejar de escucharte, prosigue.

—«Así que, señor mío de mi ánima —prosiguió Sancho—, que, como ya tengo dicho, este pastor andaba enamorado de Torralba, la pastora, que era una moza rolliza, zahareña y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos de bigotes, que parece que ahora la veo».

Aquí dos observaciones: así como el cuento de Sancho es parodia de un cuento popular, «desestetizado» por simulada regresión a su ambiente originario, la heroína es a su vez parodia de belleza femenina. Por otra parte, el testimonio imaginario: «parece que ahora la veo», introduce una inesperada disquisición sobre la auténtica verdad de la historia:

—Luego ¿conocístela tú? —dijo don Quijote.

—No la conocí yo —respondió Sancho—; pero quien me contó este cuento me dijo que era tan cierto y verdadero, que podía bien, cuando lo contase a otro, afirmar y jurar que lo había visto todo. «Así que, yendo días y viniendo días, el diablo, que no duerme y que todo lo añasca, hizo de manera que el amor que el pastor tenía a la pastora se volviese en omecillo y mala voluntad; y la causa fue, según malas lenguas, una cierta cantidad de cé̆lillos que ella le dio, tales, que pasaban de la raya y llegaban a lo vedado; y fue tanto lo que el pastor la aborreció de allí adelante, que por no verla, se quiso ausentar de aquella tierra, e irse donde sus ojos no la viesen jamás. La Torralba, que se vio desdeñada de Lope, luego le quiso bien, más que nunca le había querido».

—Ésta es natural condición de mujeres —dijo don Quijote—; desdeñar a quien las quiere y amar a quien las aborrece. Pasa adelante, Sancho.

—«Sucedió —dijo Sancho— que el pastor puso por obra su determinación, y, antecogiendo sus cabras, se encaminó por los campos de Extremadura, para pasarse a los reinos de Portugal. La Torralba, que lo supo, se fue tras él, y seguíale a pie y descalza desde lejos, con un bordón en la mano y con

unas alforjas al cuello, donde llevaba, según es fama, un pedazo de espejo y otro de un peine, y no sé qué botecillo de mudas para la cara; mas, llevase lo que llevase, que yo no me quiero meter ahora en averiguallo, sólo diré que dicen que el pastor llegó con su ganado a pasar el río Guadiana, y en aquella sazón iba creciendo y casi fuera de madre, y por la parte que llegó no había barca ni barco, ni quien le pasase a él ni a su ganado de la otra parte, de lo que se congojó mucho, porque veía que la Torralba venía ya muy cerca, y le había de dar mucha pesadumbre con sus ruegos y lágrimas; mas, tanto anduvo mirando, que vio un pescador, que tenía junto a sí un barco, tan pequeño, que solamente podían caber en él una persona y una cabra; y, con todo esto, le habló, y concertó con él que le pasase a él y a trecientas cabras que llevaba. Entró el pescador en el barco, y pasó una cabra; volvió, y pasó otra; tornó a volver, y tornó a pasar otra». Tenga vuestra merced cuenta en las cabras que el pescador va pasando, porque si se pierde una de la memoria, se acabará el cuento, y no será posible contar más palabras dél. «Sigo, pues, y digo que el desembarcadero de la otra parte estaba lleno de cieno y resbaloso, y tardaba el pescador mucho tiempo en ir y volver. Con todo esto, volvió por otra cabra, y otra, y otra...».

—Haz cuenta que las pasó todas —dijo don Quijote—; no andes yendo y viniendo desa manera, que no acabarás de pasarlas en un año.

—¿Cuántas han pasado hasta agora? —dijo Sancho.

—Yo ¿qué diablos sé? —respondió don Quijote.

—He ahí lo que yo dije: que tuviese buena cuenta. Pues por Dios que se ha acabado el cuento, que no hay pasar adelante.

—¿Cómo puede ser eso? —respondió don Quijote—. ¿Tan de esencia de la historia es saber las cabras que han pasado, por extenso, que si se yerra una del número no puedes seguir adelante con la historia?

—No, señor, en ninguna manera —respondió Sancho—; porque así como yo pregunté a vuestra merced que me dijese cuántas cabras habían pasado, y me respondió que no sabía, en aquel mesmo instante se me fue a mí de la memoria

cuanto me quedaba por decir, y a fe que era de mucha virtud y contento.

—¿De modo —dijo don Quijote— que ya la historia es acabada?

—Tan acabada es como mi madre —dijo Sancho.

—Dígote de verdad —respondió don Quijote— que tú has contado una de las más nuevas consejas, cuento o historia, que nadie pudo pensar en el mundo, y que tal modo de contarla ni dejarla, jamás se podrá ver ni habrá visto en toda la vida, aunque no esperaba yo otra cosa de tu buen discurso; mas no me maravillo, pues quizá estos golpes, que no cesan, te deben de tener turbado el entendimiento.

—Todo puede ser —respondió Sancho—; mas yo sé que en lo de mi cuento no hay más que decir; que allí se acaba do comienza el yerro de la cuenta del pasaje de cabras.

El cuento de la pastora Torralba no es más que un cuento de nunca acabar, o, mejor dicho, una especie de *contracuento* que tiene por finalidad frustrar al destinatario del relato prometido, y que finalmente resulta vacío de todo lo que no sea esa misma frustración. En otros términos, la función del contracuento es provocar la decepción del otro, burlado en su vana curiosidad. Típico contracuento, muy vivo en la práctica oral infantil, es el *Cuento del pastor que tenía la pata hinchada*: «¿Qué pasó? —¿Que se le deshinchó?»—, o el de la *Buena pipa*: «¿Quieres que te cuente el cuento de la buena pipa? —Sí. —Yo no digo que digas sí, sino que si quieres que te cuente... —No. —Yo no digo que digas no, sino que si quieres...», y así en adelante. En todas las historietas de ese tipo, el interlocutor-destinatario es la candorosa víctima de su ingenuidad, objeto de chanza en medio de la alegría general.

Un caso especial es el de los cuentos de nunca acabar que no se utilizan con finalidad lúdica, sino para dormir a los niños. Forma parte de esa serie la historieta de

Sancho Panza, que sigue viva en la tradición española o americana, con variantes locales en que las cabras de Lope Ruiz se convierten, ya en pavos, ya en gansos, que el destinatario ha de representarse desfilando uno por uno por un estrecho puentecillo. Sobre este punto, he aquí el gracioso testimonio de Rodríguez Marín en su anotación del episodio:

> Siendo yo niño, me solía contar este cuento para dormirme una antigua criada de mi casa, de quien aprendí la mitad del *folklore* que sé y he ido publicando en libros y periódicos. Pero en la versión de mi antigua sirvienta Lola Rivera (que no quiero dejar de citar su nombre) no eran cabras, sino pavos los que atravesaban el río, ni había que irlos contando uno a uno a medida que se suponía que pasaban. Decía «Empezaron a pasar pavos, y pasar pavos, y pasar pavos...», sin añadir otra cosa. Y cuando harto de oír cien veces *y pasar pavos*, le requería yo para que siguiese adelante con su cuento, respondía que la manada era muy numerosa, y el puentecillo muy estrecho, y que mientras no acabaran de pasar los pavos no podía proseguir la narración. Y así, *pasando pavos, pasando pavos*, y con la monotonía de repetirlo, venía el sueño que era una bendición.

Lo mismo que Lola Rivera en Sevilla hacía en Chile la mama Antuca, excelente viejecita que contó a Ramón Laval la historia del vendedor de gansos que quiso llevarlos al palacio del rey:

> Tropezando con un río, dio al fin con un puentecito muy angosto, por el que no cabía más que un ave... Entonces hizo que pasara un ganso; después otro; después otro... (El que cuenta se queda callado, i cuando le preguntan: ¿i qué hubo?, responde: todavía van pasando los gansos) [1].

[1] Ramón A. Laval, *Cuentos chilenos de nunca acabar*, en *AUCH*, noviembre-diciembre 1909, pág. 965.

Como se ve, es la misma historia de Sancho en la noche de los batanes, y la misma también que cuenta con su habitual patosidad el Sancho Panza de Avellaneda (cap. XXI), sustituyendo las cabras con esos mismos gansos que todavía cruzan por los puentes chilenos de la mama Antuca.

Si esa clase de historietas frustrantes en que se rehusa al niño el goce del prometido relato se convierten, en la práctica, en «cuentos de cuna», es porque el niño, sensible al ritmo y a la caricia vocal de la madre, acaba encontrando en el sueño una pasajera compensación orgánica de su placer frustrado.

Ahora bien: por una curiosa mutación funcional, que es un cambio de eje narrativo, la historieta adormecedora del folklore infantil se integra, por su mismo alcance frustrante, en un cuentecillo agresivo y burlesco, que se refleja no ya en la pastora Torralba, sino en Sancho Panza contando la historia de la pastora Torralba. El cuentecillo en cuestión figura en la *Disciplina clericalis* (XII) de Pedro Alfonso, en un *fabliau* francés que de ella deriva (*Li Conte du fableor*) y en la tradición italiana de las *Cento novelle antiche* (Nov. XXXI)[2].

La historia, resumida, es la de un rey (*Disciplina clericalis*), o de un gran señor (Messer Azzolino, en las *Cento novelle*), que, no consiguiendo conciliar el sueño, tiene a su servicio un juglar o fabulista para narrarle cuentos e historietas. El señor es insaciable, y el fabulista tiene sueño. Harto al fin de tantas exigencias, acaba contándole la historia de un rústico que, volviendo de la feria con un considerable rebaño de ovejas[3], tenía que hacerlas pasar un río una por una en diminuta barquichuela. Como se estaba

[2] Para más detalles, véase la excelente nota de Clemencín.

[3] Esas ovejas, como los gansos y pavos, todavía viven en el folklore infantil español.

durmiendo el fabulista, contaba despacio, y el señor, impaciente, le decía que pasase adelante. «Dejemos pasar el ganado, contestó, que para ello necesita mucho tiempo, y luego proseguiré; entre tanto, podremos dormir a gusto». El resultado es que el destinatario se halla frustrado no sólo de la historia, sino del auxilio que en su insomnio esperaba del narrador.

Una constante de nuestros cuentos infantiles de nunca acabar, o cuentos faceciosos, es el tema del señor, que de unos a otros invierte su función: los primeros van encaminados a dormir al niño, mientras que en los otros queda frustrado de su sueño el que desearía dormir, cuando duerme sin empacho el que tiene misión de velar.

Teniendo presentes esas informaciones, es posible volver ahora a la historieta de la pastora Torralba y del pastor Lope Ruiz.

La tradición que Cervantes recoge es la misma que se acaba de describir, salvo que las ovejas se han transformado en cabras, y que la historia no se cuenta para dormir a don Quijote, sino para entretenerle en el forzado insomnio de la vela. Un rasgo innovado es el cómputo de las cabras: los rústicos de Pedro Alfonso y de la tradición italiana no cuentan una por una sus ovejas, ni se ocupa en contar sus gansos el patán que aduce el Sancho Panza de Avellaneda, y en la práctica actual del «cuento de cuna» pasan gansos, pavos u ovejas sin que el niño los cuente, a diferencia de lo que ocurre en Francia, donde los niños mayorcitos cuentan corderos para dormirse. Si el tal cómputo es ajeno, como parece, a la tradición folklórica hispana, habrá de interpretarse como una pega de más que Sancho introduce en su despiadada burla de don Quijote.

Una primera observación atañe a la misma índole del relato, que es un cuento, es decir, no una acción verda-

dera, sino una poética imagen de naturaleza. Esa problemática, que es la de la verdad, hunde sus raíces en la teoría aristotélica de la historia y de la epopeya: don Quijote no vacila en invocarla cuando pregunta a Sancho, que acaba de presentarle un retrato verídico de Torralba:

> —Luego, ¿conocístela tú?

A lo que el imprudente narrador responde:

> —No la conocí yo...; pero quien me contó este cuento me dijo que era tan *cierto y verdadero* que podía bien, cuando lo contase a otro, afirmar y jurar que lo había visto todo.

Si se plantea el problema en términos de verdad, es decir, con mira a producir un relato *cierto y verdadero* en todos y cada uno de los acontecimientos que lo constituyen, entonces cada travesía de cada una de las trescientas cabras es en sí un elemento de la verdad, y requiere por tanto que se le relate como tal, so pena de alterar la verdad total de la historia. Hay que contar, pues, si se quiere ser *cierto y verdadero*, y por eso mismo Sancho afirma en su autoritaria conclusión «que allí se acaba [el cuento] do comienza el yerro de la cuenta del pasaje de cabras»: en el terreno de la verdad, no hay lugar ni para el más leve error, propalador de la mentira.

Esa lectura del motivo popular apunta a una poética, e incluso a una lógica, que no tienen nada de popular, de modo que el cuento se utiliza para exponer un contenido de ideas que de ninguna manera implica, innovándolas, por así decirlo, a partir del instante en que se inserta en el circuito de la creación culta. Diríase que el terreno de la literatura culta es ahora el lugar en que se afrontan un motivo popular y un tema culto contradictoriamente

asociados, por el solo hecho de que el motivo popular se recarga de una significación culta que no es la suya propia, pero de la que se hace ahora apólogo imprevisible.

El cuento del fabulista impertinente, que es el que se refleja en la historia de la Torralba, reposa sobre la interrelación de un narrador frustrante y de un destinatario frustrado. El narrador es un personaje humilde, y el destinatario un rey o un señor poderoso, por lo que la historieta se añade a la serie extensísima de los cuentos de revancha: eres el rey, y no puedes dormir; y yo, que tengo buen sueño, no haré nada en tu auxilio.

No se trata en nuestro texto de un rey y de su fabulista, sino de don Quijote y de Sancho Panza: del amo y de su servidor. El narrador frustrante es el servidor, mientras al amo le toca ser el destinatario frustrado. ¿En qué condiciones y con qué finalidad interviene aquí el mecanismo de frustración? Y, sobre todo, ¿cómo se inserta en un circuito funcional que ya no es el del cuento popular, sino el de un objeto culto: el capítulo XX del *Primer Quijote*?

Recuérdese el desarrollo del episodio: don Quijote, ansioso de aventura y que no se espanta de la oscuridad ni del estruendo, se halla inmovilizado porque Sancho, muerto de miedo y decidido a prevenirse contra toda clase de valentías, ha trabado a Rocinante. Entonces es cuando ofrece contar historias, «si ya no es que se quiere apear y echarse a dormir un poco sobre la verde yerba...»:

—Duerme tú, que naciste para dormir...

Con la tajante respuesta de don Quijote, interviene el motivo del sueño que no tiene más objeto que introducir, con el contracuento de la pastora Torralba, un frustrante cuento de nunca acabar, en el que resuena el inevitable recuerdo de su función adormecedora.

Al alba, Sancho cede al cólico, cosa que don Quijote, con arreglo al código de la cortesía, toma a ofensa o falta de consideración: «...desde aquí adelante ten más cuenta con tu persona y *con lo que debes a la mía*...». Con la luz del día, y Rocinante libre por fin de su trote, el caballero puede lanzarse a la tan esperada aventura; pero, ¡ay!, el horrible estruendo no era más que los inocentes golpes de unos mazos de batán:

> Cuando don Quijote vio lo que era, enmudeció y pasmóse de arriba abajo. Miróle Sancho, y vio que tenía la cabeza inclinada sobre el pecho, con muestras de estar corrido...

Brota entonces, inmensa, pasional, agresiva y liberadora, la risa de Sancho, que en la decepción del amo se toma la revancha de su terror pánico. El episodio se concluye con la corrección que don Quijote inflige a su servidor, violencia que al punto se le hace insoportable y a la que sigue una inmediata reconciliación tan calurosa y profunda como la de un padre con su hijo.

Definir la significación funcional de nuestra historieta es ubicarla en el conjunto de las relaciones elementales que constituyen el episodio de los batanes. En el transcurso de la noche y hasta entrado el día, don Quijote sufre tres frustraciones, y Sancho Panza comete contra su persona dos clases de agresiones.

Las tres frustraciones de don Quijote son:

a) la de la demanda caballeresca: impedido Rocinante por la astucia de Sancho, todo acceso a la aventura queda cerrado;

b) la del entretenimiento y placer que el caballero esperaba sacar del contracuento mal narrado por Sancho;

c) la de la misma aventura: en lugar de la maravillosa empresa que se disponía a acometer, no son sino mazos de batán los que se ofrecen al valor de don Quijote.

La agresividad de Sancho se manifiesta con dos modalidades sucesivas.

La primera es frustrante, pues el servidor frustra dos veces al amo: trabando a Rocinante, y contándole el contracuento de la pastora Torralba. Cuenta además sin gracia, acumulando —tal vez adrede— socarronas torpezas y patosidades, al uso de los narradores aldeanos, lo que da lugar a una maliciosa caricatura del folklore en vivo.

La segunda modalidad de la agresividad sanchesca, más violentamente ofensiva, se marca en la insolente cagada, y sobre todo en la carcajada, liberadora y revanchista, por la que el servidor afirma de momento su imprevisible ventaja.

La conclusión del debate restituye la auténtica naturaleza de la relación don Quijote/Sancho:

> —...Mas bien puede estar seguro que de aquí adelante no despliegue mis labios para hacer donaire de las cosas de vuestra merced, si no fuere para honrarle, como a mi amo y señor natural.
>
> —Desa manera —replicó don Quijote— vivirás sobre la haz de la tierra; porque, después de a los padres, a los amos se ha de respetar como si lo fuesen.

La función de los «cuentos de cuna» era dormir a los niños, introduciéndoles a la satisfacción fisiológica del sueño. Un servidor que subvierte ese mismo mecanismo en vista de frustrar y agredir al amo, ¿qué será sino un niño que indebidamente trastrueca la natural ordenación de las condiciones?

Así pues, no es sólo un cuento folklórico el que se integra en el libro, sino, por el canal del folklore, un narrador maligno, con el que de pronto se identifica, en la noche de los batanes, el filial y subversivo Sancho Panza.

II

Muchas son las cosas que un artista culto puede tomar prestadas de la tradición folklórica: canciones, cuentos o mitos, y también personajes o arquetipos de personajes posibles. Ya se ha visto que Sancho Panza es susceptible de adoptar respecto a su amo tal o cual actitud, que se reitera en la masa de las historietas populares, lo que equivale a decir que el artista recoge del folklore no ya un personaje, sino un mecanismo arquetípico preñado de toda clase de situaciones potenciales. En otros términos, si no hay ningún Sancho Panza folklórico, sí existen varias figuras que, como la de Sancho, se dejan derivar de un mismo arquetipo original.

Cada una de esas figuras se inscribe en una relación binaria contrastiva por la que se opone a su correlato como Sancho a don Quijote, formando de hecho una figura única interiormente desdoblada en dos personajes, que son sus dos articulaciones. Grave error sería buscar antecedentes de Sancho Panza independientemente de la relación en que existe. Lo que se recoge de la tradición *P* en forma arquetípica es, ante todo, una mecánica relacional integrante, en la que Sancho Panza desempeña su función propia. No se nos oculta, por tanto, lo que puede haber de artificial en tratar a Sancho disociándolo, aunque fuera momentáneamente, de don Quijote, como también sería artificial e improcedente un análisis que escindiera a don

Quijote expulsando a Sancho de la doble figura inseparable en que coexisten conjunta y alternativamente.

Descartando de momento el problema de la figura única binaria, al que forzosamente se habrá de volver, pues Sancho es en todo caso elemento integrante de una binaridad, un exacto planteamiento del personaje es el que se expone en la conversación que al abrirse el *Segundo Quijote* reúne al bachiller Sansón Carrasco, a don Quijote y al mismo Sancho Panza, para debatir el *Primer Quijote* recién publicado:

> —Mala me la dé Dios, Sancho —respondió el bachiller—, si no sois vos la segunda persona de la historia; y que hay tal que precia más de oíros hablar a vos que al más pintado de toda ella, puesto que también hay quien diga que anduvistes demasiadamente de crédulo en creer que podía ser verdad el gobierno de aquella ínsula ofrecida por el señor don Quijote que está presente (II, 3).

De esa declaración del Bachiller se desprende la representación de una pareja perfectamente homogénea: Sancho es «el segundo personaje de la historia», pero no falta quien prefiere sus intervenciones a las del personaje aparentemente principal. Entre los dos personajes elementales existe además un curioso reparto de funciones: lo que más se aprecia en Sancho Panza es su estilo de decir: «hay tal que precia más de oíros hablar a vos...», cosa que se repite y amplía más adelante (II, 4), cuando se aduce la opinión de los que, «más joviales que saturninos», piden encarecidamente un segundo *Don Quijote*: «Vengan más quijotadas, embista don Quijote, y hable Sancho Panza, y sea lo que fuere, que con eso nos contentamos». En virtud de ese esquema, que es el de la figura binaria aprehendida en su sintética unidad, una *quijotada* es un *hacer* heroico-agresivo (= «embestir») + un *decir*: el *hacer* es quijotiano;

el *decir*, sanchesco, como si la función de Sancho fuera producir una glosa perpetua del hacer de don Quijote, proclamado, criticado, asumido y finalmente trasmutado en lenguaje y, por lo mismo, expresamente expuesto, por ingenuidad y/o malicia del hablador, a toda clase de prevaricaciones, pues sabido es que todo lo que Sancho nombra e invoca se equivoca por equívoco de vocablo, o, como dice él, equivocando, de *voquible*.

Un segundo punto, presentado como adversativo al primero («puesto que...»), recoge la opinión de algunos lectores que, aunque favorables al libro y a Sancho Panza, objetan al personaje su credulidad excesiva que le induce a dar por verdadero el gobierno de la prometida ínsula: exceso que introduce en Sancho desequilibrio y contradicción. En efecto, si, siguiendo al Bachiller, se argumenta con el tema de la credulidad, alternativamente positiva y negativa, la relación antagónica Don Quijote / Sancho Panza, fuerza es atribuir a don Quijote, enloquecido por sus lecturas caballerescas, una credulidad positiva franca, e inversamente una credulidad negativa, o incredulidad, a Sancho, que en las primeras aventuras del *Don Quijote* se sustrae casi sistemáticamente a toda mitificación alucinada de la experiencia. Ahora bien: era de esperar que la no-credulidad de Sancho Panza se extendiera a la vana promesa de la ínsula gubernativa. Pero en ningún momento se pone en duda su existencia, ni que se tenga que atribuir al buen escudero como recompensa de sus leales servicios. Los exegetas del *Don Quijote* han apuntado ya la idea de que la ínsula es para Sancho un mito análogo al de Dulcinea en la imaginación de don Quijote, cosa que no deja de ser cierta, pero a condición de no perder de vista que la ínsula, fundada en credulidad, es contradictoria con el argumento fundamental del personaje sanchesco, el cual,

oponiéndose a don Quijote por su credulidad negativa, interioriza a su vez un contraste de credulidad negativa/positiva, que al parecer no ha dejado de sorprender a los primeros lectores o, por lo menos, a los que, poco adictos a la contradicción, se dejaban llevar por un ingenio excesivamente aristotélico.

El personaje de Sancho Panza, por la misma contradicción que lo funda, no es ninguna entidad estática, aprehensible en una fórmula cristalizada. Su movilidad no es sino la manifestación múltiple de las virtualidades contradictorias inscritas en el personaje. Ese rasgo tan original parece habérsele pasado por alto a Avellaneda: el Sancho Panza apócrifo es una figura iterativa e inmutable en su burda coherencia.

La crítica moderna ha acabado percibiendo la contradicción sanchesca. El primero en señalar el fenómeno fue el hispanista inglés W. S. Hendrix en una inteligentísima memoria titulada *Sancho Panza and the comic Types of the Sixteenth Century* (en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, II, págs. 485-494), que sin duda inspiró a Francisco Márquez Villanueva sus recientes reflexiones sobre la *Génesis literaria de Sancho Panza* (en *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973).

El punto de vista de Hendrix y de Márquez Villanueva es el de los filólogos historiadores de la literatura, que esencialmente se dedican, en sus excelentes estudios descriptivos, a identificar modelos escritos, insuficientes en el presente caso y, por lo mismo, inadecuados. El personaje de Sancho Panza requiere, de hecho, un instrumento analítico más potente que la historia filológica de la literatura y que, si pudiera forjarse, habría de desembocar en una tipología comparada de las figuras cómicas.

La hipótesis de W. S. Hendrix es que la clave de nuestro personaje está en la profunda relación de Cervantes con el teatro primitivo español y las figuras que en él circulan. Los tipos teatrales cómicos del siglo XVI se dividen, al parecer, en dos grandes categorías: los necios y los astutos («stupid and clever»).

> —Los necios —dice Hendrix— están caracterizados por su crasa estupidez, su credulidad, su mente supersticiosa, el afán de satisfacer sus apetitos corporales: hambre, sed, sueño, su pronunciación rústica y torpe, sus necios discursos, su familiaridad excesiva e impertinente con sus superiores. El representante más común de ese tipo suele ser un rústico, y en general un pastor.

Todos esos rasgos, en efecto, forman parte del retrato temperamental y moral de Sancho Panza, «hombre de bien, pero de muy poca sal en la mollera» (I, 7), atento siempre a la bucólica, gran dormilón («Duerme tú, que naciste para dormir») y no nada valiente.

En cuanto a los astutos, el tipo que mejor los representa sería el criado o confidente de comedia, que conduce la acción, da su opinión en todo, recibe el galardón de sus servicios, juzga al amo en sarcásticos apartes. En general, es un canalla, y con frecuencia cobarde. Hendrix observa además que esos personajes manejan profusamente proverbios y refranes. Todos esos rasgos son también propios de la malicia sanchesca.

Las dos categorías cómicas que identifica Hendrix son las mismas que discrimina Lope de Rueda en el Introito de la *Medora*:

> —Sobre esto verán, Señores..., las *astucias* de Gargullo, lacayo, y las *necedades* de Ortega, simple.

Desde luego, el personaje de Sancho es una hábil síntesis de los dos tipos. En todo caso, la intuición de Hendrix concuerda perfectamente con el análisis del bachiller Sansón Carrasco: los lectores que objetaban a Sancho su excesiva credulidad debían ser los que tendían a clasificarlo en la serie de los astutos y sagaces, en la que no podía dejar de figurar puesto que se definía por contraste con la locura y mentecatez de don Quijote. Pero era olvidar que Sancho es también, a su modo, un bobo que lleva a cuestas toda una tradición de rústica simpleza.

El objeto de las páginas que siguen es proponer un inventario somero de los rasgos que, representativos de esa última tradición, emparentan a Sancho Panza con el extenso linaje de los bobos. Sin embargo, cada uno de esos rasgos recibe en Sancho un tratamiento específico, que hace del personaje un ente singular, fuera de toda serie.

Sancho Panza es un aldeano: su condición es la de «un labrador pobre y con hijos» (I, 4), «hombre de bien (si es que este título se puede dar al que es pobre)» (I, 7). Por su pobreza, pues, forma parte de un casi proletariado campesino. No es jornalero ni bracero al servicio de nadie, aunque puede ejercer trabajos retribuidos. Labra su poca tierra, suya o arrendada, y dispone de un jumento. El lugar que ocupa en la jerarquía es de los más bajos, sin ser el más bajo de todos. Sabido es que los bobos no suelen ser villanos ricos, sino muy al contrario, pastores o aldeanos tan cortos de haberes como de ingenio.

El bobo es un ser de un primitivismo extremo. Su simpleza e ingenuidad son infantiles, y no sólo le inducen a cometer toda clase de torpezas, sino que provocan la agresividad burlona de los circunstantes. Los adversarios tradicionales del bobo suelen ser estudiantes, como en el *Auto del repelón* de Juan del Encina, en que dos aldeanos son víc-

timas de una cómica agresión que termina con tundirlos, acto castrador por el que los agresores significan su victoria. Robar o burlar al villano ha pasado a ser casi un rito de la jocosidad española clásica, por lo menos de la jocosidad palaciega o urbana.

Sancho es, a su vez, víctima de toda clase de malos tratos, que van de los palos y manteamientos venteriles a las burlas más refinadas de los Duques, siendo la más sutil la que consiste en obligar al bobo a azotarse con sus propias manos.

Sancho se identifica con su jumento, que lo representa, simbolizando su condición frente al caballo del señor, lo cual significa que, a diferencia de lo que ocurre con los demás borricos de bobos, el rucio entra en la relación binaria sobre la que se funda el personaje. En este sistema se reitera el tópico de bobería, que es el del robo o pérdida del asno. En la *Comedia intitulada Tesorina* de Jaime de Huete (1551), el pastor sueña que ha perdido su asno mientras dormía [4]. En la *Tymbria* de Lope de Rueda, el simple Leno no sabe si ha perdido el asno o si se ha perdido a sí mismo, pues falta uno de los dos [5]. Lope de Vega, en la *Tragedia del rey don Sebastián* (1595-1603), escenifica el robo de un jumento: el villano Alonso, que ha ido de romería caballero en su borrico, reza con tanto fervor a la Virgen que no se percata de que tres pillos han sacado al animal de debajo de la albarda. El bobo ensimismado en su rezo tardará bastante en advertir la desaparición del asno, e incluso le reprochará su pereza por haberse echado bajo la albarda en vez de caminar [6]. Sabido es que Ginés de Pasamonte se aprovechará del sueño de Sancho

[4] W. S. Hendrix, *op. cit.*, pág. 491.
[5] *Obras*, Acad., II, págs. 111-115.
[6] Acad., XII, pág. 543.

(esos bobos duermen siempre demasiado) para robarle el rucio, sacando así verdadero el refrán que dice: *Hallado ha Sancho su rocín*, con esa consecuencia además que Sancho, a falta de jumento, se va de embajada montado en Rocinante, identificándose con su amo y señor: *Allá va Sancho con su rocino*. Construcción compleja en que intervienen simultáneamente un tópico de bobos, un par de refranes y una re-creación culta del conjunto.

De la credulidad de Sancho, ya se ha dicho algo, y se dirá más, credulidad excesiva a juicio de algunos lectores más sensibles a la función antagónica del personaje que a su simpleza. Ahí está precisamente la diferencia entre Sancho Panza y los bobos sus congéneres. Un bobo se caracteriza por su credulidad radical, absoluta, infinita. Sancho, en cambio, se rige por un principio contradictorio y reversible de *credulidad + incredulidad*, operante en todo el *Quijote*. Revelador a este respecto es su comportamiento equívoco, o por lo menos ambiguo, frente al encanto/desencanto de Dulcinea.

La glotonería es otro tema de bobo, que ya se afirma entre los pastores y aldeanos de Juan del Encina tan dispuestos a parafrasear el *mañana moriremos* de *Isaías* XXI, 13, según las prescripciones del ritual carnavalesco:

> Hoy comamos y bebamos
> y cantemos y holguemos,
> que mañana ayunaremos.

El mismo nombre de *Panza* evoca al aldeano comilón, atento a la alforja y a la bota, frente a la frugalidad desinteresada y heroica de don Quijote. El Sancho de las primeras aventuras no deja perderse migaja, confiscando todos los despojos comestibles que los vencidos abandonan en el campo de batalla. En el *Segundo Quijote* nuestro personaje

accede dos veces a la tierra de Jauja. Una primera Jauja son las bodas de Camacho, con sus tinajas, sus ollas, su novillo puesto a asar, sus liebres y gallinas, sus murallas de quesos y sus calderadas de aceite y miel.

Por segunda vez Jauja surge a la vista del bobo cuando llega de gobernador a la ínsula ducal. Los Duques, instigadores de la burla y que la elaboran de acuerdo con su propio concepto del bobo literario, es decir, de un personaje cobarde y glotón, han mandado preparar una mesa cubierta de exquisitos manjares, colocados bajo la custodia implacable del Doctor Recio de Tirteafuera, por lo que la Jauja segunda resulta una Jauja al revés, donde los deseos no se colman, sino que se frustran. Pero Sancho invierte a su vez su glotonería literaria, y asume la frustración, implorando que se le permita comer «alguna cosa de peso y de sustancia, aunque fuese un pedazo de pan y una cebolla» (II, 47). Sancho: bobo frugal.

Simpleza es sinónimo de cobardía. Por ser prototipo y ejemplo de aldeanos, el bobo es cobarde. Su condición no se compadece con el manejo de las armas. La conjunción de milicia y villanía era uno de esos «impossibilia» que ideaba el pensamiento medieval, forjando la imagen insólita y absurda de dos universos recíprocamente exclusivos. El teatro español clásico recoge el tópico del villano en armas, llevando a las tablas rústicos armados «a lo gracioso». Los villanos salen con escudos abollados, con espadas rotas y herrumbrosas, cómicos por su marcialidad inútil y contra natura[7]. Ese mismo tema inspira el desenlace del episodio de Barataria. El fingido asalto enemigo obliga a Sancho Panza a revestir la armadura del gobernador, con lo que acaba entre dos paveses «emparedado y entablado, sin

[7] Véase N. Salomon, *Recherches*, págs. 86 y sigs.

poder doblar las rodillas ni menearse un solo paso». Pero ahora el tema del villano armado «a lo gracioso» ha cambiado de significación, frustrando a los Duques de su intención cómica, pues el bobo no acepta la armadura sino mal de su grado, a sabiendas de que la espada y el escudo no van con su genio labrador, de modo que su cobardía, consciente y razonada, no es sino el adiós a las armas de un hombre de paz.

Queda por examinar un último rasgo privativo del bobo tópico, que es su lenguaje. El de Sancho Panza ya no es el sayagués de las églogas primitivas, sino ese español plagado de solecismos cómicos (*soportativo* por *superlativo*, *prencipio* por *principio*, *presona* por *persona*) que ya Lope de Rueda ponía en boca de sus simples como signo y emblema de rústica patosidad.

Los deslices lingüísticos de Sancho Panza le valen ser acusado por don Quijote de «prevaricador del buen lenguaje» (II, 19), delito en que persevera tan alegremente que no es posible que su aparente ingenuidad no encubra premeditación y alevosía.

La prevaricación sanchesca[8] es un dispositivo eficaz que consta, como el mismo lenguaje, de dos articulaciones.

Una articulación superficial es la que tiene por función marcar mecánicamente la tendencia, acumulando los vulgarismos de pronunciación: *presona* o *abernuncio* surgen de trecho en trecho para caracterizar el comportamiento lingüístico de un patán inofensivo.

Ese hábil camuflaje oculta, de hecho, la articulación más profunda, que es la del chiste por trastrueque de significados, y de los más lucidos cohetes del ingenio.

---

[8] Véase A. Alonso, *Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho*, en *NRFH*, II, págs. 1-20 (1948).

Un ejemplo claro y sencillo es el del capítulo XX del *Primer Quijote*, del que ya se ha hecho referencia. En su afán de legitimar las fórmulas casi rituales con las que pretende introducir el cuento de la Pastora Torralba, Sancho Panza invoca la autoridad de una tradición que se remonta, según nos dice, a *Catón Zonzorino*, es decir, a *Catón Censorino* o *Catón el Censor*, al que de pronto se injuria por prevaricación lingüística. Sabido es, en efecto, que la palabra *zonzo* significa originariamente «poco advertido, sin viveza o gracia» (*Aut.*), sentido al que corrobora el uso actual de *sonso* (< *zonzo*) en Hispano-América: «tonto, bobo, bobalicón», «simple, mentecato» (Cuba), «necio por dejadez, amodorrado y de inteligencia adormecida» (Argentina), etc. Llamar a Catón *zonzorino* equivale, pues, a darle por tonto y bobalicón, cosa por lo menos sorprendente en boca de quien lo invoca como oráculo y dechado de toda sabiduría[9]. Ese Catón tan sabio, ¿no será más que un *zonzo*?

La explicación primeriza y superficial —la de la primera articulación prevaricadora— es sencilla: Sancho, que es un rústico simplón e ignorante, quiere aducir a Catón Censorino. La palabra, inhabitual, se le hace difícil, ocasionando un curioso trabucamiento: lo que le viene a la boca, por equivalencia acústico-fónica, es otra formación, de sentido muy diferente: *zonzo*, por la que Catón sale vilipendiado en un discurso cuya significación se le escapa al mismo hablante, lo que nos provoca a risa.

La risa resulta de la carga de energía psíquica que se nos representa como ahorrada al evaluar comparativamente los esfuerzos de Sancho por aducir, fuera de todo propó-

[9] Esta prevaricación se reitera en el *Rufián viudo*, en que la Repulida dice: «*Zonçorino* Catón es Chiquiznaque».

sito y en forma ultraculta, el nombre de Catón el Censor [10]. En nuestra risa se afirma además nuestra superioridad respecto del pobre bobalicón tan poco diestro en la práctica del lenguaje que, por efecto de un lamentable equívoco, llega a ultrajar al mismo al que pretendía apelar.

Dominar mal el propio lenguaje hasta el extremo de decir lo contrario de lo que se pretendía expresar, es en Sancho, hombre adulto, un rasgo infantil, propio de los niños ingenuos:

> Lo ingenuo... nace cuando el sujeto parece vencer sin esfuerzo alguno una coerción que en realidad no existe en él. Esta ausencia en el sujeto de la coerción que nosotros suponemos existente, es condición precisa de lo ingenuo, pues, si no, no lo calificaríamos de tal, sino de desvergonzado, y no despertaría nuestra hilaridad sino nuestra indignación [11].

La coerción de la que se trata en nuestro caso es la del lenguaje, que impone su ley autoritaria y prohibe que se asocien las palabras por su mera consonancia, como si fueran in-significantes, sobre todo si esa asociación resulta atentatoria a los valores establecidos. El adulto iletrado que, como Sancho, dice cosas que no deben decirse sólo porque desconoce el lenguaje, ha de equipararse con los niños en razón de su desarrollo intelectual insuficiente, o aparentemente tal.

Ahora bien: esa ingenuidad infantil de Sancho Panza tiene un carácter claramente permisivo. Lo es en todo caso para nuestro *yo* adulto, pues el ingenuo-ingenioso trabucamiento, al provocar nuestra risa, nos induce a agredir im-

---

[10] Véase la exposición pormenorizada de la teoría en S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente* (Alianza Editorial), cap. 7: «El chiste y las especies de lo cómico», págs. 167 y sigs.

[11] S. Freud, *op. cit.*, pág. 168.

punemente la memoria severa y majestuosa del *Censor / Zonzor*, proporcionándonos además la fácil coartada del supuesto infantilismo sanchesco. No nos reímos —diremos— de Catón, sino de la simpleza de Sancho. ¿Simpleza o malicia? Ese iletrado, que es el artífice de la risa, ¿no podría ser un zorro que se disfraza de ingenuo para liberarse y liberarnos del imperioso Censor, autoridad de un sinfín de refranes y dichos, y rígido *Catón* de las escuelas? Más aún: la síntesis *Zonzor*, por la que se condensan en un mismo vocablo el *Censor* y el *Zonzo*, ¿no significa que en un oculto infratexto subversivo, que sólo deletrea la agresividad, todo *censor* es por definición *zonzo*, y toda *censura zonzura* deleznable?

Como quiera que sea, esa prevaricación orienta el análisis hacia las más equívocas perspectivas, por el solo hecho de que la voz *zonzo* tiene en español clásico un sentido segundo que en 1627 registra Gonzalo Correas: «*Zonzo*: fue nombre de un mozo bellaco que se fingió tonto para engañar al amo en un entremés, y llevarle una hija, y de él se varían frases *a lo zonzo* y otras». Y en otro lugar: «*Hacerse zonzo*: so capa de bellaco», «*Entrarse a lo zonzo*: el que es pegadizo sin ser llamado».

Así pues, el *zonzo*, además de «tonto», es un «bellaco», es decir, un tonto fingido, como podría ser el mismo Sancho, que al parecer no prevarica el lenguaje sino adrede para librarse y librarnos de la cargante autoridad opresiva-represiva de Catón; prevaricación que, de hecho, resulta de invertirse o revertirse la ingenuidad en malicia, la simpleza en astucia, que ésa es la característica más relevante del personaje, según había intuido Hendrix, aunque sin producir el modelo dinámico de la inversión.

Si se aplica al calificativo *Zonzo* sus dos valores adversos y complementarios de «tonto» y «bellaco», el apodo de

Catón Zonzorino llega a significar, en boca de Sancho Panza, una doble agresión fundada en dos identificaciones sucesivas.

Una primera agresión es la que consiste en tachar a Catón de *zonzo* «tonto», insultando su autoridad inmediatamente identificable con la del amo y señor.

Una segunda agresión es la del bellaco que no denigra a Catón sino para identificarse con él como *zonzo* «bellaco» contra el amo, que es lo que se desprende del texto y de la situación. Sancho, en efecto, no invoca a Catón sino para disuadir a don Quijote de empeñarse en la temerosa aventura:

> —Y advierta vuestra merced, señor mío, que el principio que los antiguos dieron a sus consejas no fue así como quiera; que fue una sentencia de Catón *Zonzorino*, romano, que dice: «y el mal para quien le fuere a buscar», que viene aquí como anillo al dedo, para que vuestra merced se esté quedo, y no vaya a buscar el mal a ninguna parte, sino que nos volvamos por otro camino...

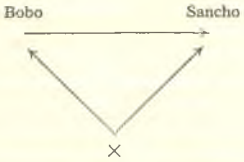
¡Cuánta razón tiene ese Catón! ¡Y qué *zonzo* es! Tan *zonzo*, tan *sancho*, como el mismo *Sancho-Zonzo*, que «se hace el tonto para engañar al amo», según la definición del Maestro Correas. Todo el problema de la persona-personaje de Sancho Panza está en esa oscilación entre dos polos opuestos: *ser un tonto* o *hacerse el tonto*, siendo así que *hacerse el tonto* es *ser un no-tonto* bajo estatuto y apariencia de tonto.

Henos, pues, otra vez ante la hipótesis de Hendrix, ahora parcialmente validada por el examen detenido de una prevaricación idiomática de Sancho Panza. Y, sin embargo, no puede negarse que si los necios y bobos del teatro primitivo han dejado múltiples rasgos en la personalidad literaria de Sancho, los astutos y agudos, esencialmente repre-

sentados por los criados de la comedia, no parecen haber impreso en él marca específica alguna. Fuerza será, pues, admitir que nuestro personaje no tiene relación clara con los criados o confidentes de comedias, y que su forma de astucia o agudeza es de otra índole. De ser así, la síntesis de los tipos antagónicos identificados por Hendrix, una vez eliminado uno de los componentes, deja de ser válida, salvo modificación que la haga viable.

De hecho, el error de Hendrix no está tanto en su hipótesis como en su planteamiento del problema. El «bobo» es esencialmente para él un tipo teatral, es decir, literario, dando a esa noción un valor restringido, el de «literatura culta», con exclusión del circuito folklórico-popular *P* y de los objetos que en él circulan. Desde luego, Cervantes era un perfecto conocedor del teatro de su tiempo, pero eso no significa que el teatro fuera su única fuente de inspiración.

Caso de admitir con Hendrix que Sancho Panza deriva del «bobo», ¿no sería plausible que además procediera de ese mismo trasfondo de donde ha surgido el «bobo» literario-teatral con todas sus variantes potenciales? El fenómeno se deja plasmar en el siguiente esquema explicador:



Hasta ahora los historiadores de la cultura española, cualquiera que sea su orientación, no parecen haberse preocupado demasiado de ese sustrato explicador × que en

nuestro esquema se representa por un punto, pero que sería más adecuado figurar como una línea extensa: esa extensión es la de la literatura folklórico-popular *P*, de la que sin duda proceden conjuntamente los bobos teatrales y Sancho Panza, lo que explica la estrecha relación que guarda Sancho con el tipo del «bobo», del que hereda —y con el que comparte— ciertos rasgos característicos, añadiéndole elementos propios de la literatura *P* que el teatro primitivo no tenía por qué retener.

Lo que hasta ahora parece haber sido obstáculo a la elucidación del problema, es la general aceptación —especialmente por parte de los historiadores marxistas— de que el teatro español primitivo es por esencia aristocrático y urbano, y que, por consiguiente, las églogas, farsas, coloquios y representaciones, como más tarde la comedia, no vehiculan sino los valores del grupo hegemónico. En estas condiciones, ¿cómo podía conducirnos a la consideración de la literatura folklórico-popular un tipo teatral como el del «bobo», que es una constante de la literatura culta y de la ideología que le es propia? Enfocado desde ese punto de vista, el villano del teatro prelopesco y lopesco no podía ser otra cosa que una significativa construcción polémica, radicalmente antipopular, cosa que en sí es cierta, aunque se inserta en una trama histórico-estructural más compleja de lo que suelen suponer los historiadores. El lector hallará información pormenorizada en el libro de N. Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega* (Bordeaux, 1965), importante tesis, aunque insuficientemente dialéctica, en que el «bobo», al que se consagra todo un capítulo, parece surgir de la nada, por generación casi espontánea, como para ofrecerse a la agresión del grupo dominante. Ni que decir tiene que un teatro aristocrático, esto es, forjado por intelectuales adictos a

los valores feudalo-agrarios, no recogerá de la tradición folklórica más que lo que de momento importe a los intereses hegemónicos.

Semejante esquema, estrictamente teórico, podrá parecer primario a algunos, pero no por eso deja de ser exacto, y no puede invocarse legítimamente la variable multiplicidad de los fenómenos que recubre contra la poderosa e inteligible ordenación que de ellos propone. Su defecto, si lo tiene, es otro: es no fundarse en el contraste operatorio y dialéctico de lo que es y rehúsa ser su objeto, contraste que lo define, confiriéndole su singular significación. Concretamente, un «bobo» teatral, además de reflejar el modelo aristocrático descrito por Salomon, es un fragmento arrancado al universo antitético de la imaginería folklórico-popular e integrado con signo negativo en el teatro cómico cortesano, no sin que de pronto surjan, como en los *Pasos* de Lope de Rueda, unos vivos destellos de lo que fue en su auténtica multiplicidad el «tonto» de la literatura oral, sustraído a sus orígenes subalternos e instrumentales y a veces mal recuperado por el artista tránsfugo.

Ese enfrentarse en un mismo tipo literario, superestructural por definición, de dos grupos económico-sociales antagónicos, es un fenómeno que hasta ahora se le ha pasado por alto a la historia marxista de la literatura, que no relaciona al «bobo» del teatro con el «tonto» de la tradición folklórica, ignorando que la literatura popular tiene sus «bobos», que son los «tontos», que no funcionan como los de la literatura culta; porque, cambiando de circuito, cambian de índole y de significación.

Ahora bien: lo que hasta aquí se ha visto de Sancho Panza induce a definirlo como un «bobo» específico, muy distinto, sin embargo, de los de Juan del Encina, de Sebastián de Horozco o incluso del mismo Lope de Rueda, y que

no participa en el triunfo del poder y de la razón señorial, sino que, al contrario, invierte *a lo zonzo* las jerarquías en un juego relacional dinámico por el que indefinidamente saca malicia de simpleza. Así pues, Sancho contiene en sí las dos tensiones antagónicas («Stupidity» y «cleverness») vislumbradas por Hendrix, que sólo se equivocó, al parecer, en su afán de referirlas a modelos literarios cultos, cuando de hecho coexisten mecánica y dialécticamente en el mismo personaje. En vez de relacionar a Sancho con los agudos y los bobos del teatro primitivo, bastaba con referirlo no ya al «bobo», sino al «tonto» folklórico-popular, del que el «bobo» es un avatar culto, y a su isomorfo inversivo, el «listo», que no es sino el «tonto» antonímico, vuelto del revés, así como el «tonto» es la figura inversa y complementaria del «listo», unidos ambos, sin desunión posible en inquebrantable solidaridad.

Lo que aquí se describe a grandes rasgos no es sino un modelo arquetípico, realizable en multitud de variantes, cada una con su definición específica y entre las que figura nuestro Sancho Panza. Las páginas que siguen tienen por objeto justificar la procedencia y extensión folklórica de ese modelo, aplicándolo al análisis de la mecánica interna de Sancho.

Recordemos, para concluir, que nuestro arquetipo lleva un nombre en la nomenclatura general de los arquetipos folklórico-populares. Se lo dio el humorista checo Jaroslav Hasek en un episodio de su *Soldado Chveik* [12], en que suscita a un periodista que, encargado de dirigir un semanario zoológico y harto de escribir sobre animales conocidos, se dedica a inventar especies imaginarias. Una de ellas es el *necio-astuto* o *tonto-listo*.

[12] J. Hasek, *Nouvelles aventures du Brave Soldat Chveik*, París, Gallimard, 1971, pág. 124.

III

Sancho Panza está todo en su nombre, que lo define y determina, pues sabido es que «el nombre ejerce una influencia mágica e irresistible en nuestra alma y conducta», según opinión cierta e incontrovertible de Mr. Shandy, el padre (IV, 8), muy generalmente compartida además, con variantes de mayor o menor cuantía, en toda la vieja Europa, en virtud del principio que todo nombre significa, instituyendo entre el nombrado y el nombrante una relación de conformidad distintiva de un destino personal, aunque no sea más que por la siempre esperada intervención del protector patronímico. De hecho, el nombre, símbolo identificador, no es sino lenguaje que designa y comprende al sujeto en sus límites, inolvidable, sin evasión posible.

Precisamente es al entrar en la paremiología sanchesca cuando el Maestro Correas aprovecha la ocasión para recordarnos lo que todos debemos saber de la significación de los nombres:

> —Es de advertir que algunos nombres los tiene recebidos y calificados el vulgo en buena o mala parte y significación, por alguna semejanza que tienen con otros por los cuales se toman. Sancho por santo, sano y bueno; Martín, por firme y entero; Beatriz, por buena y hermosa; Pedro, por taimado, bellaco y matrero; Juan, por bonazo, bobo y descuidado; Marina, por malina y ruin...

Todo ese comentario se le ocurre al lexicógrafo para glosar: *Al buen callar llaman Sancho* y *Al bueno bueno, Sancho Martínez.*

> —De manera —prosigue— que Sancho se toma aquí por sabio, sagaz, cauto y prudente, y aun por santo, sano y modesto. Confírmalo la varia lección del impreso en Zaragoza: *Al buen callar llaman Santo*... Lo primero, *Al buen callar llaman Sancho*, lo usamos mucho para alabar el callar y secreto, y encarecer los provechos que tiene, y los daños de lo contrario de ser parleros. Y para encarecerlo más se añade: *Y al bueno bueno, Sancho Martínez*, con alguna semejanza de nombrar las personas con el sobrenombre por más honra y respeto, como a los de autoridad y no como entre compadres y aldeas, que se llaman por sólo el nombre propio de ordinario.

Sigue una prolija glosa sobre la alteración fónica de *Santo* en *Sancho*, todo para acabar afirmando:

> —Que el hombre callado será respetado; si más callare, más; que el callar es bueno, y el más callar muy bueno.

La página merecía citarse por extenso, pues constituye una buena clave o glosario del idioma antroponímico. Si Pedro es «taimado, bellaco y matrero», por fuerza habrá de ser Pedro el de Urdemalas, y Juan, por «bonazo, bobo y descuidado», confirmará al tonto. Más curioso todavía es el de Martín: «firme y entero», de modo que, si un buen callar es Sancho (*Al buen callar llaman Sancho*), un más callar, firme y entero, no será sino un callar-Martín, o un Sancho bueno bueno, es decir, un Sancho Martínez.

En torno a ese Sancho, tan «Sancio y santo» (Covarrubias), se distribuyen connotaciones meliorativas por las que el nombre significa en quien lo lleva discreción, taciturnidad, habilidad y prudencia.

Tres refranes encarecen el ingenio insondable de Sancho: *Lo que piensa Sancho, sábelo el diablo*; *Quien a Sancho haya de engañar, mucho ha de estudiar*, o *Quien a Sancho haya de engañar, por nacer está.*

Ese Sancho tan discreto es además una especie de patriarca, en cuya casa reinan la tradición y el orden, personificados en su mujer, dechado de recato y virtudes domésticas: *La mujer de Sancho, rueca, religión y rancho,* y así es Teresa Panza, que se niega a mudar un paso de la aldea, «mujer honrada, la pierna quebrada y en casa» (II, 5), criando a sus hijos, lejos de todo ambicioso devaneo.

La raigambre rural de Sancho se afirma en los refranes del rocín o del asno, solidarios del personaje en la tradición paremiológica: *Allá va Sancho con su rocín,* que Covarrubias glosa del siguiente modo:

> —Dizen que éste era un hombre gracioso que tenía una aca, y dondequiera que entrava la metía consigo; usamos deste proverbio quando dos amigos andan siempre juntos.

De ahí, sin duda, la ingeniosa peripecia narrativa del «hombre gracioso» que va sin su rocín, porque se lo robaron, que es como amputárselo, peripecia sugerida además por *Hallado ha Sancho su rocín* o *Topado ha Sancho con su asno,* pues ¿cómo pudiera hallarlo de no haberlo perdido?

Villanaje muy arraigado en la propia condición, pero que no deja de soñar con la hidalguía: *Rebienta Sancho de hidalgo* reza un refrán glosado por Sebastián de Horozco, en el que se evoca la pretenciosa hinchazón del aldeano ansioso de afirmar, a falta de otra cosa, su enjundia de cristiano viejo [13].

[13] Véase Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas,* pág. 51. Horozco en su glosa hace de ese Sancho un vizcaíno, sin razón mayor. Sancho es de todas partes, incluso de Vizcaya, como el Sancho de Azpeitia que aparece en el *Primer Quijote* (I, 9), singular coincidencia onomástica «en que puede latir mucha intención» y que le inspira a Márquez Villanueva un inteligente comentario: «El nivel onomástico en que coinciden proverbialmente rústicos pastores y linajudos

Así pues, la silueta que se desprende del refranero referible al nombre de Sancho es un tanto ambigua, y aun contradictoria. Por un lado se evoca una sabiduría bondadosa próxima a la santidad, a la que conduce la tradicional denominación por etimología. Por otro lado, Sancho, inseparable de su montura, se animaliza en su rocino, patán labriego que desciende a infrahumanidad, lo que no le impide hincharse cómicamente en su cristiandad vieja hasta reventar de hidalgo.

Se acentúan los rasgos negativos si se recurre a una paremiología más dura, la que se funda en el hecho de que *Sancho* ha acabado por ser el nombre del «cochino», valor que todavía sobrevive en el *chancho* hispanoamericano. De ahí que deba añadirse al refranero sanchesco: *Cochino, puerco o Sancho, todo es uno*, y *Sancho, puerco y cochino, todo es uno*. Santo o cochino: antítesis radical de Sancho.

Al *Sancho* se une el *Panza*. Panza no es nombre de refranero, sino figura carnavalesca: «Panza es un sancto que celebran los estudiantes en la fiesta de Santantruejo, que le llaman sancto de hartura» (Sancho de Muñón, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*). Elemento del folklore urbano salmantino, el *Panza* evoca la voracidad grotesca, el elemental biologismo de un personaje tripudo, todo barriga, reducido a la rotondidad de su aparato ingestivo, y que una tradición probablemente más culta que popular ha acabado identificando con la gordinflona figura de un aldeano abo-

---

vizcaínos se transforma en signo parlante de algo tan esencial como la orgullosa cristiandad vieja... El Panza y el Azpeitia (*plebe* labradora y *plebe* nobiliaria), tan *Sanchos* con el don como sin él, representan en la singular coincidencia onomástica su misma coincidencia sociológica en el respaldo de la *limpieza*...». En otros términos, cada Sancho se convierte en la imagen especular del otro.

bado y ridículo. *Pero Pança* es un pastor bobo en la *Égloga de la Natividad* de Hernando López de Yanguas, y vuelve a salir en el *Romance pastoril de la elección del alcalde de Bamba* recogido por Pedro de Padilla en su *Thesoro de varias poesías* (1580), poema carnavalesco en que se satiriza, en un castellano-sayagués casi incomprensible, un cabildo de aldea:

> ...pues que *Pero Pança* el viejo
> atamó y a sujozgado
> que *Sancho Repollo* diga,
> como más empergeñado,
> que para her alcalde nuevo
> quien tendrá maxín más craro...

He aquí, pues, curiosamente hermanados *Sancho Repollo* y *Pero Panza*. Ambos son alcaldes; pero el uno es un Sancho «santo, sano y bueno», y el otro un Pero «taimado, bellaco y matrero». La desemejanza se anula en la común rotondidad de nuestros personajes: rotondidad de panza o de berza, que es la de una misma cavidad protuberante, alternativamente ingestiva o genética, vientre-sexo en que se unifican las funciones biológicas elementales.

¿No es así nuestro Sancho, glotón y no-hombre por cobarde [«Naturalmente, eres cobarde, Sancho» (I, 23)]? Ahí va «sentado *a la mujeriega* sobre su jumento [y no a horcajadas, como los hombres], sacando de un costal y *embaulando en su panza*» relieves de la comida (I, 23, según el texto de la ed. príncipe, enmendado en las siguientes). Lo que aquí se destaca es que el Panza no cabalga a la manera viril de los caballeros, sino sentado en la albarda, a usanza de mujeres, o como todavía hacen algunos campesinos viejos en las ancas de su borrico. La desvirilización, o desexualización, de Sancho, latente en todo el libro, no sólo

corre parejas con su voracidad, sino que recalca su relación adversativa con la castidad literaria de don Quijote[14]. El tema del Panza desvirilizado había de reaparecer; al pedir Sancho que le acomoden algún cojín o almohada para evitar a sus posaderas la dureza de Clavileño, le dice la Trifaldi

> que ningún jaez ni ningún género de adorno sufría sobre sí Clavileño; que lo que podía hacer era ponerse a mujeriegas y que así no sentiría tanto la dureza. Hízolo así Sancho, y diciendo *a Dios* se dejó vendar los ojos... (II, 41)[15].

Ha llegado el momento de acudir al capítulo IX del *Primer Quijote*, que es donde aparece Cide Hamete Benengeli y los cartapacios miniados de la *Historia de don Quijote de la Mancha*. En una de las pinturas tan al natural se representa a

> Sancho Panza, que tenía del cabestro a su asno, a los pies del cual estaba [un] rétulo que decía: *Sancho Zancas*, y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas, y por esto se le debió de poner nombre de Panza y de Zancas, que con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la historia.

Panza visualiza una barriga; *Zancas*, unas piernas, reduciendo al personaje a uno u otro de esos rasgos físicos opuestos. En conclusión, ¿barrigón o zancudo? El juego consiste en sembrar confusiones, multiplicando las variantes. La historia y sus personajes remontan a una tradición que se pierde en la noche de la leyenda, de modo que al sesgo del imprevisible hallazgo se restablece en el mismo

[14] En esa perspectiva habría de analizarse la doble relación de don Quijote y Sancho con Maritornes en I, 16.

[15] El único personaje masculino, además de Sancho, que en el *Quijote* monte a mujeriegas, es el Cura, y eso cuando le disfrazan de mujer (I, 27).

Quijote la variabilidad folklórica, por re-creación del nombre y, con él, de la figura nombrada. Re-creación que desemboca en la imagen de una criatura ambivalente y contrastiva —¿podrá esperarse otra cosa?— en su misma apariencia física. Ese Sancho, ¿es pequeño y rechoncho?, ¿o alto y flaco?, ¿o alto y gordo? ¿Es un gordo alto y bobo, o un barrigón retaco y malicioso? ¿Un tripudo inocentón, o un zanquilargo astuto? Es posible ya variar indefinidamente la distribución de los rasgos adversativos con la doble referencia a una caracterización física y/o moral, y eso tanto más cuanto que la zanca puede ser tan indicio de bobería como la panza. Recuérdese que en la tradición paremiológica el trigo le dice al centeno: «Zanquivano, Zanquivano, mucha paja y poco grano», y que, según Covarrubias, se decía *çancajo* «del hombre de poca suerte, y que en su profesión sabe poco».

De hecho, la panza ha desterrado las zancas, y sólo sobresale en nuestra representación la imagen del Panza, o sea del Sancho Panzudo, sin que nada haya quedado del efímero Zanquilargo. Sin duda, el contraste *zanca/panza*, reductible a *zancudo/paticorto*, por el que Sancho se desdobla adversativamente, ha acabado integrándose en una contradicción contrastiva de mayor extensión, la de un personaje binario alternativamente zancudo y paticorto que, desdoblándose a su vez, suscita las figuras antitéticas y complementarias de don Quijote y Sancho Panza.

IV

Vector de representaciones antitéticas, el nombre de Sancho Panza define una figura múltiple fundada en dinámica contrastiva. La tesis que aquí se defiende, reafirmán-

dose en cada una de nuestras lecciones, es que es precisamente ese juego de contrastes dinámicos, y no otra cosa, lo que Cervantes ha ido a pedir a la tradición folklórica como principio constructor de su personaje. El folklore no le ha entregado a Sancho Panza, sino que le ha dado con qué concebirlo y edificarlo. En otros términos, Sancho no es personaje del folklore tradicional, pero es representativo de una mecánica siempre operante en toda tradición folklórica.

La demostración se limitará a lo que es de interés para el tema, dándose por objeto restituir el singular arquetipo al que remite el personaje.

Nuestro punto de partida será la tradición española en sus vivos rebrotes [16], y dentro de ella, la figura de Juan Tonto, que será nuestro objeto en las páginas que siguen. Juan Tonto es esencialmente un infantil, un simplón que todo lo hace a destiempo. Así, en uno de los cuentos más conocidos, María la Lista, que es su mujer, le encarga que traiga a casa un cochinito. Juan lo compra, y dándole un azote en el culo le dice:

> —Anda, anda, vete ande la María, que ella te tendrá el duerno aí detrás de la puerta.
>
> El animal se pierde, y María increpa a Juan Tonto, que tenía que haberle atado al rabo de la burra.
>
> Otro día, el Tonto recibió el encargo de ir a comprar una caldera. Fue Juan y la compró, y la ató al rabo de la burra. La caldera llegó toda rota.
>
> —Pues, mujer, ¿no me has dicho que tenía que haberla atado al rabo de la burra?
>
> —El cochinito sí, no la caldera, tonto. Eres tonto, más que tonto. La caldera tenías que haberla traído puesta a la cabeza.

---

[16] Utilizamos la colección de *Cuentos populares españoles* (*CPE*) de Aurelio M. Espinosa, Madrid, 1947, 3 vols.

A la semana siguiente, le pide María Lista que compre pez para arreglar la caldera. Y fue Juan y compró la pez y se la puso a la cabeza, y salió para su casa. Y en el camino, con la mucha calor, se le derritió la pez y llegó lleno de chorreteras hasta la panza de la burra.

Y la historia prosigue —es el núm. 181 de los *C P E*— hasta que Juan Tonto, que todo lo hace mal y tiene vocación de víctima propiciatoria, va al monte a cortar leña, y lo matan los guardias porque la corta en lugar prohibido.

Lo que importa destacar por ahora es que el Tonto es tonto por obediente, y la Lista es lista por excesivamente parca en sus mandatos, de modo que Juan no cuenta nunca con una orden del día y ha de referirse siempre a la del precedente, y así entre el Tonto y la Lista la comunicación no se establece, siendo inevitablemente desastroso el resultado. O sea que esta Lista no es más que una Tonta, estúpida y autoritaria, y siendo tonta la Lista, ¿no cabrá preguntarse si el Tonto es todo un tonto?

De hecho, María la Lista es un elemento esencial en ese grupo de cuentos en que Juan Tonto nunca funciona solo, sino en una dialéctica activa que generalmente le opone a una Lista, su mujer o su madre, cosa significativa, o a un personaje equivalente.

En el número 184 de los *C P E* (*Juan Tonto va a vender miel*), la María Lista, en función y no en nombre, es la madre del Tonto, que le envía a vender miel, y las moscas se la comen toda.

Y él les decía:

—No vengáis a comer, que lo voy a decir al alcalde.

Y fue Juan ande el alcalde y le dijo que siempre que su madre le enviaba a vender miel, las señoritas moscas salían y se la comían toda.

Y el alcalde le dijo:

—Cuando veas una señorita de ésas en cualquier sitio, con el garrote le das y la matas.

Y caminando por aí vio un señor calvo que tenía una mosca en la calva, y cogió Juan un garrote y le dio un garrotazo en la cabeza y lo mató.

Y el alcalde le dijo:

—Hombre, no hagas eso. Yo no te dije que mataras a nadie. Te dije que ande vieras señoritas en un sitio, pero no en una persona.

Y otro día vio una mosca en un armario de luna y le dio un buen garrotazo y rompió todo el espejo. Y le riñeron y le dieron una zurra... (*CPE*, I, págs. 476 y sigs.).

La tontería del tonto suscita un juego cómico más sutil de lo que parece: Juan escucha los consejos y obedece puntualmente, causando graves estropicios que en último término corren a cargo de la autoridad adulta responsable de sus órdenes inconsideradas. En otras palabras, Juan Tonto no es el único tonto del cuento, sino que su tontería tiene por función descubrir y ridiculizar la insospechable tontería del alcalde, engreído en su sinrazón. La risa brota precisamente de esa inesperada agresión que, igualando al alcalde y al tonto, revela lo insustancioso de las escalas jerárquicas [17].

Pero no sólo se pone en tela de juicio al alcalde: el comportamiento de la Madre-Lista es igualmente dudoso.

---

[17] En otra versión (núm. 185 de los *CPE*), Juanito se queja al alcalde de que «las señoritas del manto negro» le han comprado dos ollas de miel y no se las han querido pagar. El alcalde aconseja a Juanito que cuando vea una abejilla negra, que tome un chorro, la dé un chorrazo y la mate. «Y en ese momento fue a posar una en la cabeza del alcalde, y el tonto cogió el chorro y le dio un chorrazo en la cabeza y lo mató». Agresión directa y liberadora de la que el Tonto nos exime, tomándola a su cargo.

A la hora de ir al monte por leña, le manda a Juan volver la puerta y seguirla. Juan comprende que ha de quitar la puerta, y siempre obediente lo hace y carga con ella. Van y se encuentran una casa de ladrones; y para que no les cojan, se suben a un árbol.

Y entonces pasó un lobo bramando, que tenía mucha hambre y buscaba para comer. Y cogieron y se subieron al tejado de la casa de los ladrones.

Y Juan Tonto tenía miedo y decía:

—¡Ay, madre, que se me cae la puerta!

Y la madre le decía:

—¡Ay, hijo, que no metas ruido!

Y por fin dejó Juan caer la puerta y le pilló la lengua a uno de los ladrones. Y el ladrón empezó a llamar a los otros ladrones, y como tenía la lengua trabada y sacada de lo mucho que le dolía, decía:

—*Veniz, que zon doz.*

Y los otros ladrones creyeron que decía que eran doce, y como ellos no eran más que tres, salieron huyendo...

Y entonces Juan Tonto y su madre entraron y cogieron todo el dinero de los ladrones y se fueron para su casa cargados de oro.

Y otro día volvieron los ladrones vestidos de señores buscando a Juan Tonto y a su madre para quitarles el dinero que se habían robao. Y llegaron a la casa preguntando que quién se había robao el dinero.

Y la madre dijo:

—No; aquí no hay nada. Nosotros no hemos robao nada.

Y Juan Tonto en seguida dijo:

—Sí, sí; madre, que nosotros lo hemos cogido ayer.

Y entonces la madre no pudo negarlo porque los ladrones la dijeron que si no decía la verdad, la llevaban al juzgao.

Y luego que se fueron ellos con su dinero dijo la madre a Juan:

—Anda, tonto, qué tonto eres. Ahora tendremos que pedir limosna. Y antes podíamos comer bien (*CPE*, I, págs. 477-478).

No hay para qué comentar aquí los elementos irracionales que se inscriben en la lógica interna del relato, como

esa puerta que el niño se lleva a hombros y que no le impide trepar al tejado o a los árboles, y que de pronto se le cae hiriendo a uno de los ladrones en la punta de la lengua.

Frente a esos ladrones, Juan Tonto y su madre forman parte de la colectividad de los robados. Pero la situación se invierte de repente; Juan Tonto y Madre-Lista pasan a ser los ladrones, y los ladrones son ahora los robados. De ahí que se presenten vestidos no ya de ladrones, sino de señores, para reclamar su legítima propiedad, amenazando con la justicia.

Como Madre-Lista niegue imperturbable, Juan Tonto proclama la verdad, invirtiéndose la relación madre-hijo: antes dirigía la madre, y seguía el hijo; ahora dirige el hijo, y se inclina la madre. Antes, la verdad salía de la boca de la madre, y el hijo la acataba; pero de pronto el hijo es quien enuncia la verdad, y la madre quien la padece. Ese juego sutil de inversiones fundado en dinámica contrastiva tiene su homólogo en el mismo Juan Tonto, que tiene un doble comportamiento ambiguo y contradictorio de niño tonto y de «enfant terrible», invirtiendo su tontería en agresiva malicia capaz ahora de derribar la autoridad materna.

No siempre el esquema narrativo es el mismo. En otros cuentos de la serie, la oposición del Tonto y de la Lista —generalmente Juan Tonto y María Lista, su mujer— se resuelve en ventaja de esta última. Tal es el caso en el número 182 de los *CPE*:

> La pareja se ha encontrado mucho dinero en el campo; al volver a casa, la mujer hace rebuznar al asno ante dos velas, y se sube al tejado tirando buñuelos. Al día siguiente, cuando los amos del dinero vienen a reclamarlo, Juan Tonto, siempre

oportuno, desmiente las denegaciones de María Lista, exclamando:

—Sí que lo encontramos. ¿Que no te acuerdas aquel día que llovían buñuelos y decía misa el burro?

A lo que los hombres, compadecidos de tanta tontería, en vez de quitarles el dinero, les dan cuatro duros más.

La relación de Juan Tonto y María Lista reviste aquí un carácter curiosamente ambiguo, pues se deja interpretar ya como un conflicto en que la mujer se previene contra las inoportunas verdades del marido, ya como sutil complicidad. El caso es que, gracias a la burla montada por María Lista, es la pareja, es decir, el indisociable conjunto Tonto-Lista, la que sale ganando de ese su ingenioso mentir con la verdad.

En todos los cuentos en que Juan Tonto es el correlato infantil de una esposa-madre dominadora, nunca se desprende de su aparente simpleza, de esa tontería radical e irremediable encubridora de su malicia y de la nuestra. No ocurre lo mismo en los cuentos de desquite, en que Juan Tonto saca a luz su malicia, obteniendo insospechables victorias que no podían esperarse de su tontería.

Se examinarán sucesivamente los cuentos en que Juan Tonto opera contra el ogro juntamente con su hermano —que en el folklore español no es otro que Pedro de Urdemalas—, y los cuentos de Juanito y la Princesa.

No es éste el lugar de emprender un análisis, aunque no fuera más que un esbozo, de Pedro de Urdemalas [18]. Baste decir que su vocación folklórica es enfrentarse con el ogro: tenaz, astuto, cruel, sabe librarse de trampas e imponerse a la fuerza malévola del amo.

---

[18] Véase Irma Cuña Cuña, *Inmortalidad y ausencia de Pedro de Urdemalas*, México, 1964.

> Este era un padre —reza *CPE* 164— que tenía dos hijos, uno muy bueno y el otro muy malo y tramposo. Y el que era malo y tramposo se llamaba Pedro; pero como era tan malo, le decía Pedro Malasartes.

Otras versiones dan los dos nombres:

> *CPE* 163: «Éste era un padre que tenía dos hijos, Pedro y Juan. Y a Pedro le decían Pedro el de Malas».
> *CPE* 167: «Éste era un padre que tenía dos hijos que se llamaban Pedro el Listo y Juan el Tonto».

Lo que importa al tema es esencialmente la relación Pedro-Juan, Pedro «por taimado, bellaco y matrero» y Juan «por bonazo, bobo y descuidado». Relación por la que se establece una pareja antitética, fundada en la rigurosa solidaridad de sus componentes, tan solidarios, de hecho, que la tradición folklórica actual los confunde, o, mejor dicho, los identifica, diferenciándolos por una simple inversión de signo que no siempre se ha de tener en cuenta. Cierto relator venezolano, al comenzar un cuento de Rimales, que así se deforma en América el nombre de Urdemalas, siente la necesidad de añadir una precisión: «Bueno... Pedro Rimales eran dos; uno Pedro y el otro Juan» [19].

Juan es el hijo bueno, y además, en casi todas las versiones, el mayor. A él le toca sacar a la familia de apuros. Sale a buscar aventuras, y topa con un amo que le hace contrato que, al que primero se enfade, tienen que sacarle tres correas desde el cogote hasta el culo, y que la paga ha de ser cuando cante el cuquillo. No se evocarán aquí los imposibles y vejámenes de toda clase que el ogro impone a su criado, y que el buen Juan no resiste. Su hermano

[19] Véase Irma Cuña Cuña, *op. cit.*, pág. 114.

menor, Pedro Malasartes o de Urdemalas, emprende a su vez la aventura, acabándola triunfalmente con la muerte del ogro, a quien saca las tres correas del cogote al culo.

La originalidad del cuento *C P E* 165 es que neutraliza la oposición de los dos hermanos, que ahora llevan el mismo nombre: Juan. Sólo difieren por el talento y el carácter: «Había una madre que tenía dos hijos que se llamaban Juan Listo y Juan Tonto». Una madre sustituye al padre de la tradición común, tal vez a consecuencia de la relación privilegiada que se establece en la vena folklórica entre la madre-esposa y la figura de Juan.

De los dos Juanes, el Listo es el mayor, y el que habiendo primero emprendido la aventura del ogro, es derrotado por el amo cruel, que le saca una lista de pellejo en señal de victoria.

> Cuando volvió a casa, le dijo a su madre lo que le había pasao. Y Juan Tonto dijo:
>
> —Pues verás cómo yo sé hacer esa labor y que a mí no me saca la lista de pellejo.
>
> Y su madre le dijo:
>
> —Anda, tonto, cállate. ¿Qué has de hacer tú?
>
> Pero tanto estuvo ensistiendo el tonto que la madre, pa librarse de él, le dejó ir.

El tonto, que es el menor, ha de salvar a la familia. Entra al servicio del mismo labrador, y con las mismas condiciones: que al que primero se enoje, le sacan una lista de pellejo. El amo le manda sembrar una fanega de trigo en un día, cosa que no pudo acabar Juan Listo. Juan Tonto lo consigue en pocos momentos, sembrando de cualquier manera, a estilo de tonto, y al amo que gruñe, pero que no quiere enojarse por mor de su pellejo, le dice:

—¿Se noja usté, siñor amo?

—No, no me nojo; pero me parece mal.

Y al día siguiente le mandó a cortar unas latas muy torcidas, muy torcidas. Y como el amo se las mandaba muy torcidas y no las halló, fue ande un rebaño y cogió unos carneros y les cortó los cuernos, y llegó ande el amo con ellos y le dijo:

—Siñor amo, ya stoy aquí con las latas torcidas.

—Pero hombre, ¿qué has hecho? Si esos carneros son míos. ¿Pa qué les has cortao los cuernos a mis carneros?

—Pues como usté me dijo que las cortara muy torcidas...

—Pero, hombre, yo no le he dicho que les cortara los cuernos a los carneros. Demonio, hombre, demonio.

—¿Que no se noja usté, amo?

—No, no me nojo; pero me parece mal.

En otra ocasión corta Juan al amo sus trigales, o le mata sus cochinos a destiempo. A fin de despedirle sin enojo, la mujer del ogro propone a su marido subirse al árbol e imitar el canto de la bubulilla, señal de la despedida. Pero Juan a lo tonto dispara con la escopeta y mata a la ogresa.

—¡Ay, Dios mío! —dice el ogro—. ¿Cómo me las arreglaré para despacharle?

Y el tonto le dijo:

—¿Se noja, mi siñor amo?

—Sí que me nojo. ¿Cómo no me he de nojar, si has llegao hasta matarme la mujer?

Y dice el tonto:

—Pues la lista de pellejo.

Y le sacó al amo la lista de pellejo y le pagó su servicio.

Y se marchó Juan Tonto con su dinero pa su casa, y llegó y le dijo a su madre:

—Mire, madre, cómo yo he sabido hacer el servicio mejor que el hermano.

La tontería del tonto se convierte, pues, en medio de triunfo. Juan tontea con toda intención, haciéndose el bellaco y manipulando su tontería como una arma de guerra en el trabajo cotidiano del campo. En función del trabajo —que, como se ha dicho, es el fundamento mismo de la

creación popular— nuestro cuento distingue el buen trabajador del malo. En la versión que analizamos, el malo es el tonto, y el bueno es el listo. Pero con un mal amo como el ogro, la tontería consiste en trabajar bien, a la manera de Juan Listo, y, al revés, la auténtica listeza es la del tonto, que pone todo su ingenio en trabajar a lo tonto, urdiendo maldades contra el ogro. Consecuencia de ello es la identificación de Juan Tonto con Pedro de Urdemalas, es decir, desde nuestro punto de vista siempre reafirmado en las presentes lecciones, la *inversión* de Juan Tonto en Pedro de Urdemalas, de la tontería en triunfadora malicia.

A todo lo cual importa añadir que, saliendo siempre vencedor del ogro en la tradición del Urdemalas el hermano menor, el Juan Tonto de *CPE* 165 es a su vez el menor, que, con la tira de pellejo que arranca al amo, toma su revancha del mayor y más generalmente de la instancia parental. Así que menor y tonto, Juan Tonto, por el ogro, vence al mayor, que además es el listo. Desquite del inferior, doblemente inferior, que acaba afirmándose, sacando fuerzas de flaqueza, pues es la tontería del tonto, que no le abandona nunca, la que se invierte en malicia. Esa inversión es la misma que rige, en lo más profundo de la vida psíquica, el contraste *activo/pasivo*, o sea el de una actividad susceptible de invertirse dinámicamente en pasividad, o recíprocamente de una pasividad que se invierte en actividad, estructura, por lo demás, idéntica a la morfología de nuestros cuentos, en los que no se promueve una situación angustiosa sino para invertirla por efecto de un mecanismo liberador.

El mismo mecanismo, aunque con otro argumento, es el que obra en la serie del Tonto y de la Princesa, y concretamente en los cuentos de la princesa que nunca se ríe.

La hija del rey no se ríe nunca. Su padre ofrece casarla con el que la haga reír, quienquiera que sea. El mayor de dos hermanos tienta la aventura, pero fracasa. El menor, que todos tienen por tonto y que en algunas versiones se llama Juan o Juanillo, anuncia su propósito de probar fortuna. «Si tu hermano que es tan listo no la ha hecho reír, le dice la madre o el padre, ¿cómo la vas a hacer reír tú?». Ya se habrá adivinado que al final del cuento el menor, es decir, el tonto, casa con la hija del rey, por una inversión que es el desquite de su doble inferioridad.

Un buen ejemplo ilustrativo del tema es el relato *C P E* 178 del que damos un sucinto resumen:

> El fracaso del mayor deja asombrado al padre:
>
> —No sé cómo no puedes hacer reír a esa mujer —le dice—. Tan gracioso que eres, y no la haces reír. Mira, anda otra vez y dile que comiste garbanzos con sopas, y verás cómo se ríe.
>
> Y fue otra vez el hijo mayor al palacio y le dijo a la princesa:
>
> —Oye, si vieras tú lo que comí ayer. Pues cenemos y almorcemos dos cosas, sopas y garbanzos.
>
> Y la princesa tan seria y no se reía. Y como él se quedó mirándola y riéndose, le dijo ella:
>
> —¡Márchate de aí y vete a la mierda!
>
> Entonces es cuando el menor decide ir a su vez a palacio.
>
> —No, hombre, no vayas —le dicen—, que eres muy bruto y vas a quedar muy mal.
>
> Pero se marchó el menor, que le tenían por tonto, a ver a la princesa. Y llegó al palacio y le dijeron que subiera. Y va y le dice a la princesa:
>
> —¿A que si te traigo la oveja más grande del rebaño, te la tragas de un bocado?
>
> Y ella muy seria, muy seria, y nada decía. Y va él y le dice:
>
> —Pues escucha y verás, prenda adorada, si con este que tiro quedas encantada.

> Y tiró un pedo muy grande y muy fuerte, y después tiró otros seguidos. Y le dio a la princesa tanta risa que ya no podía ni hablar. Y de la fuerza que hizo pa tirar los pedos, se le rompió la chaqueta y se le vieron los tirantes. Y ella le dijo por fin:
>
> —Me gustas por tus tirantes y serás mi esposo.

Ese triunfo es en apariencia el de la ingenuidad. El pedo ha brotado sin que el tonto parezca vencer una coerción, que en realidad no habría de existir en él. Es más: el tonto-ingenuo es precisamente un ser que actúa como si no supiera —como sabe la princesa— que los pedos no se tiran en público. Al oírlos, la coerción efectiva en la princesa se le hace de pronto superflua, y el correspondiente ahorro de energía psíquica se descarga en risa. El pedo del tonto es liberador.

Pero el comportamiento del tonto es más complejo. En efecto, el ingenuo, en quien no hay coerción, puede tirarse pedos risibles, pero no con intención de hacer reír, que es la de nuestro tonto frente a la princesa. Sabe tanto como ella que los pedos públicos son cosa insólita, y por eso mismo se los tira, provocando su hilaridad, lo cual significa que el tonto no es tonto, sino que se finge tonto, utilizando su tontería, que es su inferioridad, para asegurarse un malicioso triunfo.

En un segundo tiempo, el rey, antes de otorgar al joven la mano de la princesa, le impone pasar por tres pruebas. La tercera de ellas merece mención. Otro pretendiente se ha presentado, y es un príncipe. La princesa ha de dormir entre los dos, y será de aquel hacia quien tenga la cara vuelta al despertar.

> Se acostaron los dos y la princesa en el medio. Y ella se durmió.
>
> Y a media noche dijo el príncipe:

—Yo quiero cagar.

Y le contestó el joven:

—Pues, mira, cágate allí en ese rincón, que así hice yo.

Y fue el príncipe, y se cagó en el rincón onde le dijo el joven.

Y entonces le dijo:

—Pero mira que ahora tienes que comértela, que así hice yo.

Y el príncipe creía que el joven decía la verdá, y fue a comerse la mierda. Pero no pudo y empezó a vomitar.

Y entonces le dijo el muchacho:

—Güeno, güeno, no te lo comas si no puedes. Mira, que lo mejor es que la envuelvas en tu camisa y aí duermes con ella pa que nadien la vea por la mañana. Porque si el rey la ve mañana, estamos perdidos los dos.

Y va aquél y recoge toda la mierda en su camisa y se la mete debajo de su ropa y se acuesta con ella en la cama.

Y ya se durmieron los dos. Y la princesa despertó con el mal olor y se retiró del príncipe todo lo que pudo porque no le podía aguantar.

Y decía:

—¡Qué sucio e indecente es este príncipe que viene y se caga en la cama!

Y así amaneció con la cara hacia el joven. Y cuando vino el rey y la halló con la cara hacia el joven, dijo:

—Mi hija se casará con este joven.

Y el joven se casó con la princesa. Y al otro mandó el rey que lo echaran a palos del palacio.

La astucia consiste en llevar al príncipe a embadurnarse con sus propios excrementos, es decir, a verse en la misma situación del niño que se ensucia en la cama. Nos hallamos, pues, en presencia de una chuscada infantilizante montada por un tonto que sabe salirse de su infantil tontería, y cuya víctima es un príncipe al que se empuja para volverle a su infancia. La inversión es aquí perfecta, prolongando y rematando el desquite. El tonto se transforma en príncipe, al par que un príncipe se nos convierte en tonto.

Recuérdese en todo caso que Juan Tonto es una cosa, y Sancho Panza es otra. Pero si difieren hondamente en sustancia, el mecanismo que los mueve es análogo.

Ese mecanismo es el de un personaje esencialmente *reversible*. En una fantasía que desata todos los lazos que la unen a la contingencia lógica, la reversibilidad instituye el triunfo. Nos hallamos muy cerca del juego infantil, en que el ladrón se convierte en guardia (y el guardia en ladrón), el alumno en maestro y el caballo en caballero, por turno, pues el que juega invierte a capricho las relaciones que en el mundo real se presentan en sentido único.

La inversión-reversión de una situación anxiógena es, en la comicidad popular, un mecanismo defensivo. La búsqueda de una revancha compensatoria, revancha soñada y, por lo mismo, catártica, no deja ciertamente de tener estrecha relación con la situación que en las estructuras socioeconómicas se atribuye a los grupos subalternos e instrumentales para recordar, una vez más, la definición gramsciana del pueblo, definición de la que hemos partido y de la que no nos hemos separado en ningún momento. Pero el dato socioeconómico no es directamente operatorio en la creación que se elabora en el nivel inconsciente de la persona. De hecho, existen profundas afinidades entre la literatura popular y los mitos literarios de la infancia. Los niños, como los pueblos, necesitan siempre, tanto en sus juegos como en las creaciones que les hacen soñar, de la reversibilidad compensatoria, a fin de suavizar su estado de dependencia, de impotencia relativa y de culpabilidad.

Lo propio del personaje reversible, dondequiera que existe —y está muy difundido—, es unificar en el *yo* una situación anxiógena, la de un paciente cuya impotencia es ya en sí risible, y la inversión-reversión de esa situación, por la que ese paciente se libera triunfalmente de su pasi-

vidad. A lo que conviene añadir que el *yo* del consumidor, narrador o destinatario de la narración, se ciñe a toda la extensión del movimiento inversivo. Con relación al paciente, prisionero de su impotencia, ese *yo* se instala en un estado de *ambivalencia*[20]. En parte, se abstrae de la propia angustia ejerciendo en el objeto soñado su poder agresivo y dominador: ríe, descargando en risa la energía psíquica que momentáneamente economiza. Pero, en parte también, ese mismo *yo*, ante la situación anxiógena en que el personaje se debate cómicamente, identifica su propia angustia con la de ese último. Y es por esa identificación con el paciente por la que el *yo* saca beneficio de la reversibilidad, ya que en el término del proceso reversivo la revancha triunfalista del personaje cómico resulta ser la suya propia. Síguese de ello que, después de haber triunfado en un primer momento del personaje reversible, he aquí que el *yo*, en un momento segundo y último, se apropia su triunfo y, al ahorrarse la energía psíquica en cuanto desaparece la situación anxiógena, ríe ante ese triunfo, con una risa que prolonga invirtiéndola la risa que la primera reacción de angustia del paciente había provocado. Las dos risas, a decir verdad, no son sino una y la misma, al encadenarse todos los triunfos en el proceso de la operación reversiva, en la que el *yo*, en busca de una revancha plenamente catártica, va progresando, solicitado por su secreta identificación con la figura liberadora.

Una propiedad de la comicidad culta y de los personajes que crea es que es unidireccional. El «bobo» hace reír, es

---

[20] Ese término se utiliza aquí con un valor muy próximo —*mutatis mutandis*— al que Freud le dio en *Instintos y destino de los instintos* (1915), aplicándolo al contraste opositivo actividad-pasividad para caracterizar una situación en que «el impulso instintual activo coexiste con el impulso instintual pasivo».

cierto, pero en ningún momento dispara su propia reversibilidad. Por eso ha sido fácil identificarle como una criatura de la literatura hegemónica. Un público de aristócratas cultos podía tomar placer al sentirse indiscutiblemente superior a tan burdo personaje, siempre uniforme e inamovible. Ahora bien: el «bobo» procedía, directa o indirectamente, de la literatura folklórica y de sus «tontos». Bastaba, pues, con amputar al personaje reversible de su resorte activo, sustrayéndole el triunfo hacia el que inevitablemente se orienta la trayectoria cómica de sus historietas. Y, recíprocamente, tomar un «bobo» y restituirle su malicia sin quitarle nada de su tontería, era descubrir de nuevo y reactivar la mecánica profunda del arquetipo reversible, propio de la tradición folklórica.

V

La reversibilidad es precisamente la mecánica interna por la que el personaje de Sancho Panza hunde su raíz en una extendida tradición folklórica. Sancho no es sino un ejemplar de una construcción arquetípica de la que Juan Tonto, el Jean Sot francés, el Ŷoha mediterráneo o el Hoŷa turco y el Til alemán y flamenco son otras tantas derivaciones singulares e inconfundibles. Con todo, el personaje de Cervantes no pertenece a la tradición folklórica sino por esa misma reversibilidad que lo anima, adscribiéndose, de hecho, a la serie de los personajes literarios cultos asimismo reversibles e inspirados como Sancho, cada uno a su manera, en creaciones directa o indirectamente derivadas del arquetipo popular. Tal es el caso, entre otros, del Simplex Simplicissimus de Grimmelshausen o del soldado Chveik de Hasek. Baste dejar sentado por ahora que, según expresión

de un crítico actual, la dualidad sanchesca es «un sutil compuesto de pesada bobería y peligrosa agudeza»[21]. Es mucho más, en verdad, pues en esa definición falta el factor dinámico, sin el cual el tonto-listo no sería más que un muñeco inánime, cosa que Sancho no es. Las siguientes reflexiones no tienen más objeto que restituir al personaje su efectiva capacidad dinámica.

El argumento más inmediato de la reversibilidad de Sancho es el sueño caballeresco al que le conduce su relación con don Quijote: todas las tensiones que obran en el personaje se centran en esa ilusión mayor. Al recibir y aceptar el mito de caballería como un dato inmediato de su experiencia, el personaje de Sancho lo asume por la misma adhesión que le concede y que le lleva a reconstruir no

---

[21] La fórmula es de M. Chevalier, *Literatura oral y ficción cervantina*, en *Prohemio*, V, septiembre-diciembre 1974. Este trabajo llegó a nuestras manos cuando estábamos dando forma escrita a nuestras lecciones sobre Sancho Panza. Como se ve por nuestra cita, el punto de vista sigue siendo el de la dualidad descubierta por Hendrix, pero referida ahora a una «realidad tradicional» (?). Desde luego, sentar con M. Chevalier que «parece lícito afirmar que el campesino de la tradición oral del Siglo de Oro, el campesino tal como se lo representaban los contemporáneos de Cervantes, era un sutil compuesto de pesada bobería y peligrosa agudeza» (pág. 194), es envolver «la realidad tradicional» o «las riquezas de la tradición popular» (pág. 195) en un grave confusionismo, muy perjudicial al análisis, tanto más cuanto que en los cuentecillos tradicionales, en los que se funda M. Chevalier, el campesino, según él mismo nos dice, no se presenta nunca en figura de necio-astuto, sino necio o astuto irreversiblemente. Lo cual significa que los tales cuentecillos, o son objetos cultos arrancados a una tradición folklórica alterada, o reflejan arquetipos exclusivos de toda reversibilidad, asunto que no nos toca zanjar a nosotros, sino a M. Chevalier. Como quiera que sea, el pegar uno con otro un necio y un astuto de los que andan sueltos en los cuentecillos tradicionales, no le puede dar al crítico ni la más mínima sombra de Sancho Panza, que es una condensación dinámica y reversible de necedad y astucia, y no un hipotético derivado de los cuentecillos, por lo menos de los que han llegado hasta nosotros.

sólo su representación del universo, sino esencialmente la de su propia función en el universo reconstruido. En eso consiste precisamente su bobería original, pues dicha reconstrucción no tiene por efecto anular la instancia de realidad en una especie de psicosis paródica, sino articularla contradictoriamente con la aportación fantástica del mito, lo cual equivale a instalarse en la caballería con el doble estatuto de creyente/descreyente.

Ese estatuto contradictorio define la ambivalencia de Sancho Panza, pues *creer* y *descreer* persisten conjuntamente en el personaje, sin anularse jamás, en un proceso dialéctico continuo tal que cada acto imputable a Sancho resulta de una momentánea prevalencia del *creer* o del *descreer* sobre la actitud contraria, domeñada pero siempre en posición de resistencia frente a la presión que se ejerce sobre ella. De ahí la ambivalencia, que es el motor del personaje, y del libro, motor en virtud del cual todo episodio o momento de la narración se plantea como una relación de fuerzas generadora de un equilibrio por definición inestable, expuesto a romperse de instante en instante, invirtiéndose por reversibilidad las fuerzas antagónicas que lo construyen-destruyen. La reversibilidad, en efecto, no es más que la transformación simultánea de cada una de las dos fuerzas en presencia en la fuerza contraria. Tal es el caso en las operaciones recíprocamente adversativas que, a falta de más exacta denominación, hemos designado con los términos de creencia/descreencia, siendo objeto de la tal creencia/descreencia la misma aventura caballeresca dictada a Sancho Panza por don Quijote. Pero hay que tener en cuenta que, a partir del instante en que Sancho entra a participar en la ilusión de su amo y señor, el sueño caballeresco, o por lo menos un elemento esencial de ese sueño, se le impone, condicionando la totalidad de su comporta-

miento psíquico. Frente al mito, se halla en posición de paciente, y se seguirá manteniendo en ella incluso cuando se le conceda la triunfal compensación de un gobierno que, en un mundo al revés por fin instaurado, le permite romper ilusoriamente los lazos que lo unen al grupo subalterno e instrumental, y ejercer un inverosímil poder onírico-real en la ínsula gubernativa.

Así pues, *creer/descreer* es una oposición susceptible de reducirse, en el caso de Sancho Panza, a la polaridad elemental:

Pasivo — Activo

Creer es, para el personaje, consentir pasivamente en el universo de sustitución que, no siendo el suyo propio, se elabora en el delirio de don Quijote, plasmándose por fin en la ínsula, en esa ínsula en que se fijan los deseos de Sancho, inmediatamente mistificado por su sueño hasta el extremo de incluirlo como una posibilidad en el campo de su experiencia vital. Descreer, en cambio, es abstraerse de la propia pasividad, tomar distancia respecto del objeto soñado, objetivándolo como sueño para que no perturbe ya el libre ejercicio de la actividad intelectual definidora del yo y de su inscripción en la realidad. Conviene tener presente, sin embargo, para analizar el fenómeno (es extensivo a la totalidad del *Quijote*), que Sancho Panza no es ni puede ser jamás creencia pasiva exclusiva de descreencia, o, al contrario, activa descreencia sin lastre de creencia, sino que siempre es ambas cosas a la vez con momentáneo predominio de una o de otra. Así, cuando el personaje se eleva a su más alta lucidez, formulando en Barataria sus más atinadas sentencias, su clarividente actividad intelectual no anula el sueño insular pasivamente vivido, sino que se

sobrepone a la propia ilusión para integrarse en la indiscutida plenitud de lo real.

La polaridad *Pasivo-Activo* no es sino una homología funcional de la oposición *Tonto-Listo*, que es su manifestación intelectual afectiva. Cree el tonto, paciente ante el propio alelamiento, al que se abandona, y descree el listo que, abstrayéndose del sueño en que el yo es pasivo, ejerce su libre actividad crítica, de modo que creer y descreer, si se reducen a las modalidades generales de pasividad y actividad, se erigen en atributos calificativos de las dos vertientes sanchescas.

Hasta la experiencia de Barataria, se ve a Sancho muy atento a defender el propio sueño, afirmando y reafirmando sin cesar que su condición de villano no puede ser óbice a la obtención del prometido gobierno. Pero lo que importa destacar ahora es que su defensa atañe exclusivamente a la ínsula, que es el punto de fijación de su deseo; no protege el mito de la andante caballería, del que la ínsula no deja de ser parte integrante y solidaria. Característico de Sancho es, en efecto, el curioso corte que se instituye en su sueño entre la caballería y la ínsula, que coexisten no como constitutivos de un sueño único, sino como dos sueños que guardan entre sí ciertas relaciones, verdad es, pero que no pueden ni deben confundirse.

He aquí, pues, una contradicción más, que bien podría ser fundamental en la mecánica constructora del personaje.

Una solución sencilla e inmediata es la que consiste en atribuir la incoherencia sanchesca a la necedad del personaje, incapaz por su misma tontería de proponer una ordenación racional de sus imaginaciones. La hipótesis es plausible, y no hay motivo para descartarla, por lo menos en un primer nivel de lectura.

Pero ya sabemos, por haberlo visto no sólo en la tradición folklórica española, sino en algunos episodios del mismo *Quijote*, que Sancho Panza no es cualquier tonto sin trascendencia, sino un tonto habitado por un sueño compensatorio de revancha. La ínsula prometida al pobre labrador «de muy poca sal en la mollera» se erige, desde el primer encuentro con don Quijote, en exacta imagen de un desquite que sólo los usos y leyes de la andante caballería, ratificados y garantizados por la palabra del amo, hacen posible; por lo que, cada vez que Sancho invoca sus derechos, solicita con ellos confirmación de esa palabra y por ende de las leyes en que se fundamenta la promesa.

Nos hallamos, pues, en presencia de un personaje en el que la reversibilidad funciona en dos tiempos sucesivos, como si abrigara en él dos mecánicas reversibles. En un primer momento, interviene una reversibilidad pasiva, por la que el personaje invierte su condición humilde ensimismándose en el propio sueño, que es típico proceder de tonto. Pero, en un momento segundo, a la reversibilidad pasiva sucede una reversibilidad activa, por la que el tonto se invierte en listo, y el desquite soñado en desquite efectivo.

La doble reversibilidad propone una segunda lectura, que, subyacente a la primera, resuelve la aparente incoherencia de Sancho en una coherencia superior, inscrita en la estructura ambivalente del personaje.

La reversibilidad pasiva inferioriza a Sancho, engendrando en él al tonto, que se acoge pasivamente al sueño consolador de la ínsula. La reversibilidad activa surge en el momento en que Sancho rehusa el mito caballeresco forjado por el delirio de don Quijote. Bajo el efecto de una realidad que recobra en Sancho su imperativo dominio, el universo mítico que le brinda el amo se quiebra, y de esa quebradura resulta, en último análisis, la dinámica del per-

sonaje, que, rechazando el mito en su conjunto, retiene en beneficio propio uno solo de sus elementos: la ínsula, mónada impenetrable y autónoma, recinto protector desprendido del universo, en que el sujeto, definitivamente a salvo, se erige en gobernador pasivo de sus sueños. Lo cual no significa sino que el tonto restringe su tontería a un motivo único, que sustrae al delirio caballeresco. Ante el motivo insular, que es propiamente el de la tontería, permanece pasivo, como ya se ha dicho, mientras que, frente a todo lo que no sea en la mitología de don Quijote la representación de la ínsula, nuestro personaje, iniciando su inversión en dirección de lo activo, abdica su pasividad originaria para entrar en una actitud de indiferencia, agnosticismo no-pasivo que ya es el del listo abstrayéndose de simpleza.

Se accederá a la integridad del juego reversivo cuando la agnóstica indiferencia del listo deje lugar a la manipulación plenamente activa del mito con vistas a circundar el delirio de don Quijote. Éste aparece entonces como doblemente pasivo, tanto por su propio delirio que le domina, como por la agresión padecida, mientras que el escudero que la comete se libera por ella de su sujeción, invirtiendo —efecto último de la reversibilidad— las relaciones jerárquicas fundamentales.

El problema de Sancho Panza y de su mecánica interna no requiere planteamiento filológico, sino analítico, lo cual significa que el saber filológico del analista ha de someterse a las exigencias teóricas del análisis. El que aquí se intenta habrá podido parecer excesivamente teórico. Teorización necesaria, sin embargo, para explicitar la reversibilidad dinámica del personaje, reversibilidad que es preciso mostrar ahora en su continuo y contradictorio ejercicio. Permítasenos recordar una vez más, antes de entrar en materia, que

las nociones de las que se echa mano en las presentes lecciones, como las de tonto o listo, de pasivo o activo, etcétera, no han de entenderse estáticamente sino como momentos dinámicos inscritos en la trayectoria de la reversibilidad.

En virtud de su dinámica reversible, el personaje de Sancho Panza se presenta en el *Primer Quijote* como una figura ambigua que por su comportamiento se presta a una doble lectura, calificándose alternativa o incluso conjuntamente de necia o de astuta, según ya se ha podido observar con el análisis del cuento de la Torralba (I, 20) y de la prevaricación idiomática que conduce a Sancho a invocar a *Catón Zonzorino* o *Catón Zonzo*, maestro y modelo de *Sancho Zonzo*, tan diestro, siendo zonzo, en el arte de hacerse el zonzo. La ambigüedad sanchesca implica, en efecto, dos ejes: el eje narrativo, en que se invierten y suceden el tonto y el listo; eje horizontal, diacrónico, en el que el uno y el otro avatar del personaje se van sustituyendo de momento en momento; pero interviene además un eje vertical sincrónico, por el que los avatares coexisten superponiéndose, de modo que bajo la inmediata apariencia del tonto o del listo obran ocultamente sus respectivos enveses, a saber, el listo haciéndose el tonto, o el tonto pasándose de listo.

Una característica de Sancho en los primeros episodios del libro es el cuidado que pone en no desperdiciar nada de lo que puede ofrecérsele en el camino. Así, en la derrota de los frailes benitos o del escudero vizcaíno (I, 8-9) no se olvida recoger los despojos de los vencidos:

> Sancho Panza, que vio en el suelo al fraile, apeándose ligeramente de su asno, arremetió a él y le comenzó a quitar los hábitos. Llegaron en esto dos mozos de los frailes y preguntáronle por qué le desnudaba. Respondió Sancho que aquello

> le tocaba a él ligítimamente como despojos de la batalla que su señor don Quijote había ganado (I, 8).

¿Creencia o descreencia? ¿Asume Sancho pasivamente el mito caballeresco, o se prevale de la andante caballería para resarcirse de sus trabajos? ¿Justificación inocente del tonto, o discurso del listo que a lo tonto carga con todo? Las dos lecturas se superponen y entretejen, produciendo un texto que sólo existe en su equívoca y reversible ambigüedad.

Una situación análoga, aunque más compleja, es la que presenta el episodio del yelmo de Mambrino o de la bacía que don Quijote arranca en singular combate a un pobre barbero (I, 21). A Sancho, que quería quedarse además con el asno, su amo objeta que no es uso de caballería quitarle la montura al vencido y dejarle a pie si el vencedor no ha perdido la suya en la pendencia. El escudero arramblará por lo menos con la albarda nuevecita, que destina al rucio. Sancho Panza ha vivido la aventura sin dejarse mistificar lo más mínimo; al contrario, es él quien advierte al amo que una bacía de barbero no es ningún yelmo, sino por efecto de una ilusión, a lo que se le responderá (I, 25) que de un yelmo se trata, pero que un sortilegio de encantador lo ha ocultado bajo apariencia de bacía.

Cuando el barbero reconoce en la venta a Sancho y a don Quijote, y les reclama lo que es suyo, el escudero le responde con un puñetazo:

> —Yo no soy salteador de caminos, que en buena guerra ganó mi señor don Quijote estos despojos (I, 44).

Síguese una discusión sobre si se trata de un yelmo y de un jaez, o, al contrario, de una bacía y de una albarda. En lo de jaez o albarda, dice don Quijote:

> —No sabré dar otra razón, si no es la ordinaria; que como esas transformaciones se ven en los sucesos de la caballería; para confirmación de lo cual corre, Sancho hijo, y saca aquí el yelmo que este buen hombre dice ser bacía.

A lo que Sancho contesta, en otro registro, que ya no es el del tonto:

> —¡Pardiez, señor, si no tenemos otra prueba de nuestra intención que la que vuestra merced dice, tan bacía es el yelmo de Malino como el jaez deste buen hombre albarda!

El objeto litigioso es reconocido por yelmo, y no por bacía:

> —El mismo que yo quité —asegura don Quijote bajo juramento—, sin haber añadido en él ni quitado cosa alguna,

como inmediatamente confirma Sancho, declarando que desde que fue ganado no se utilizó en más de una batalla, que fue la de los galeotes:

> y si no fuera por este baciyelmo, no lo pasara entonces muy bien, porque hubo asaz de pedradas en aquel trance (I, 44).

El problema de saber si los objetos en cuestión son yelmo o bacía, jaez o albarda es en la mente de don Quijote un problema de magia caballeresca y de opción práctica en la de Sancho, que, según su costumbre, ha aceptado entrar en el mito de caballería, justificando, con toda la buena fe del tonto o la mala fe del listo, el pillaje de los despojos. No ignora, sin embargo, que el tal yelmo no lo es, pues lo advierte a don Quijote, descaballerizando la aventura. Ante la porfía de su amo, y para cobrar su parte de botín, se decide a reintegrar el mito, único medio de no rebajarse a salteador de caminos. Esos movimientos mentales son una progresión contradictoria de creencia/descreencia, por la que el personaje se va moviendo de paciente a no-paciente. Su pasividad es

la de su crédula aceptación del mito, generadora de no-pasividad, pues el mito no se acepta, al parecer, sino con una finalidad que le es totalmente ajena: la rapiña, en virtud de un agnosticismo que cede ante el propio interés (Si soy caballero, me dejan pillar), después de haber nacido de ese interés mismo (lo que me interesa en la caballería es el pillaje).

La reversibilidad llega a su perfección en el momento en que Sancho, confirmando el juramento de su señor, identifica el yelmo de Mambrino, designándolo ahora como *baciyelmo*.

La construcción léxica *baciyelmo* ya es por sí sola un discurso múltiple.

En primera lectura, *baciyelmo* reúne en una fórmula aparentemente conciliadora los intereses opuestos de don Quijote y del barbero: *yelmo* para el uno, *bacía* para el otro, como si Sancho, impulsado por un doble temor (temor al amo + temor al barbero), procurase, con su monstruo idiomático, evitar zanjar la cuestión.

Una lectura segunda es la que proponía Cejador: Sancho llama *baciyelmo* a la bacía «por constarle que lo era, y por no desmentir a su amo, que afirmaba ser yelmo». El compromiso es ahora en el mismo Sancho entre su sentido de las cosas y el respeto que debe a su señor, o que por lo menos pretende demostrarle.

Pero si se desciende a un nivel más profundo del análisis, *baciyelmo* significa que el objeto del litigio, bacía o yelmo, no es sino una proyección de la ambigüedad sanchesca y de su doble opción práctica. No hay que olvidar, en efecto, que la bacía es solidaria de la albarda, como el yelmo del jaez [22]. Si lo que se discute es el yelmo de Mam-

[22] Por motivos que no nos toca averiguar, esa doble solidaridad acabará desvaneciéndose en la imaginación de don Quijote, que,

brino y no una bacía de barbero, ha habido singular combate a uso de caballería, victoria de don Quijote y legítima expoliación del vencido, de donde resulta que Sancho estaba en su derecho al posesionarse de esa albarda-jaez, que, por consiguiente, ha de quedar por suya sin más. Pero, si se trata de una bacía, como por desgracia parece, el combate singular se convierte en ataque a mano armada, cuyo corolario es que hay que renunciar a la tal albarda, que en ese caso ya no es trofeo, sino rapiña. La primera opción es la del tonto que se encamina a listo; la segunda, la del listo que se ha hecho el tonto. El conflicto de esos dos Sanchos encontrados y complementarios se plasma en el monstruoso *baciyelmo* que condensa, gracias a un procedimiento rigurosamente gramatical, dos representaciones antagónicas y, por antagónicas, incompatibles, como si la doble vida del tonto-listo se marcara en un significante *ad hoc*.

Un *baciyelmo* no es una *yelmibacía*. Con ese significante no reversible se significa resultativamente que la reversibilidad ha revertido a su término que, según como se mire, es yelmo y no bacía.

Para aclararlo conviene recordar que *baciyelmo* pertenece a la corta serie de palabras compuestas por medio del infijo relator *-i-* insertado entre dos sustantivos:

pav-i-pollo,
carr-i-coche.

El modelo, aún vivo, se presta a formaciones expresivas, no lexicalizadas, como el *bac-i-yelmo* de Cervantes o el *put-i-doncella* de Quevedo.

---

habiendo identificado a su yelmo sin consideración a la bacía, no reconoce un jaez en la albarda del escudero.

Sin entrar en un pormenorizado análisis lingüístico, sólo se apuntará aquí que ese tipo de composición resuelve un problema de incidencia semántica: un *carricoche* es un *coche* que se califica de *carro*, modificando la base *coche* con un atributo especificador. El resultado sigue siendo nominalmente un coche, pero un coche que no es tal, sino un carro. Un *pavipollo* no es sino un *pollo* que es *pavo*, y que, por tanto, se designa por su base como *pollo*, definiéndose por medio del atributo *pavo* que lo especifica.

Las formaciones expresivas responden a las mismas características operatorias, con sólo la diferencia de que los dos elementos que conjugan satisfacen a la condición de no compatibilidad, como en el *putidoncella* que designa como *doncella* a una persona cuya especificidad es ser *puta*, cosa por lo común incompatible con la doncellez. Lo mismo ocurre con el *baciyelmo* de Sancho, ya que el objeto controvertido no puede ser sino *yelmo* o *bacía* disyuntivamente. Designarlo como *baciyelmo* es optar por la base *yelmo*: un *baciyelmo* es un *yelmo* que es *bacía*, aunque nominalmente *yelmo*, y no una *bacía* que fuera *yelmo*.

Ahora bien: la condensación *baciyelmo* tiene por efecto evocar el yelmo de Mambrino bajo su aspecto específico y definidor de bacía, como cosa que, si es o parece yelmo, no deja de serlo por su misma especificidad de bacía. Semejante denominación, que interviene en el mismo momento en que don Quijote acaba de jurar que el tal objeto es yelmo, constituye, bajo su aspecto de temerosa inocentada, un mentís burlón al amo, desautorizado en su loca ilusión caballeresca. Lo cual significa que Sancho, renunciando a su no-pasividad agnóstica, es ahora agresor plenamente ofensivo, pues su pasividad de tonto se subvierte en actividad de listo, atentatoria a la relación jerárquico-paterna que le une a su amo y señor: «después de a los padres,

a los amos se ha de respetar como si lo fuesen» (I, 20). Es más: la agresión, para ser plenamente eficaz, ha de quedar impune, por lo que el agresor, multiplicando ambigüedades, la encubre bajo la apariencia de una marca de respeto a la autoridad de don Quijote, diciendo, como él, que el yelmo es yelmo. Tal era, en efecto, la lectura de Cejador, exacta en sí, aunque superficial e insuficiente, por faltarle el factor oculto de subversión. Obsérvese además, en lo que a la ocultación se refiere, que *baciyelmo* no es sino un chiste, que el chiste lo hace el listo, pero que la copulación monstruosa de los incompatibles hace que se presente como un sinsentido de esos que dicen los tontos.

El tema del interés y del provecho corre a lo largo de toda la carrera de Sancho. No se analiza aquí, desde un punto de vista socioeconómico, poco adecuado de momento a una exacta comprensión de la comicidad sanchesca, esencialmente fundada en reversibilidad. Una vez constituido el personaje, su estatuto socioeconómico se integrará como elemento decisivo en el fenómeno conjunto de la dinámica reversible.

Desde este último punto de vista, que es el nuestro en estas lecciones, un episodio revelador es el del maletín de los escudos de oro con que Sancho se ha topado en la Sierra Morena: «¡Bendito sea todo el cielo, que nos ha deparado una aventura que sea de provecho!». Diríase que esa maleta sólo existe a título provocativo, para dar ocasión de observar a un Sancho sometido a tentación, pues esos escudos no han llovido del cielo, y la maleta es, con toda probabilidad, de aquel mancebo loco que se les apareció por la Sierra.

El tema se introduce con el relato de Sancho al cura y al barbero:

> Les fue contando todo lo que les aconteció con el loco que hallaron en la sierra, encubriendo empero el hallazgo de la maleta y de cuanto en ella venía; que maguer que tonto, era un poco codicioso el mancebo (I, 27).

La última frase es refrán, o alusión a refrán: *Maguera bobo, no del todo*; *Aunque bobo, no en todo ni del todo*; *Maguera que bobo, no tanto como me hace el sayo*; *Aunque bobo, no tanto que no sepa cuántas son cuatro.* Todos esos refranes, en los que se inserta nuestro Sancho Panza, no hacen sino apuntar, para denunciarla, una tontería que no es tal: la del tonto que no tontea del todo, sino siempre en su provecho. Un proverbio francés análogo reza: *Niais de Sologne qui ne se trompe qu'à son profit.* Podría parodiarse aquí, diciendo que Sancho Panza no es sino un tonto de la Mancha que no tontea más que a su favor.

Tanto el proverbio francés como los refranes castellanos implican la oposición: *ser un tonto / hacerse el tonto*, que es el tema mismo de la reversibilidad. El personaje que actúa en los proverbios y refranes es un tonto, pero su tontería no impide que sepa contar. Un tonto que no tontea en todo ni del todo es un tonto que se hace el tonto, manipulando la propia tontería en un sentido que le es siempre favorable, que es lo que se dice de Sancho Panza, aplicándole el refrán: *maguer que tonto...*

Sancho el tonto, que por credulidad infantil da fe al mito de la aventura caballeresca, no vacila en meter mano a todo lo que se le ofrece, no por avaricia o falta de honradez, sino solamente porque el imperativo moral puede no habérsele consolidado lo bastante para erigirse en coerción, lo que hace que, no teniendo coerción que superar, el tonto, que se comporta como un niño o un inmaduro, se apodera con toda naturalidad de cualquier objeto codi-

ciado, desde el momento que nada, o nadie, se lo impide. Ahora bien: entre la tontería y la seudotontería, o tontería fingida, el límite es con frecuencia indistinto, tanto más cuanto que el mismo impulso del deseo anula las frágiles fuerzas coercitivas, restituyendo, con vistas a recuperarla, la infantil ingenuidad del tonto, así que muy poco basta, en semejantes condiciones para que el tonto se pase al terreno contrastivamente complementario del listo, revirtiéndose su simpleza en malicia, en una malicia cuyo instrumento es la simpleza misma.

El mecanismo que se acaba de describir es el mismo que expone Sancho Panza a su amo, que le propone rodear la sierra haciendo de los ojos linternas con la esperanza de topar con aquel hombre que vieron y que debe ser el dueño de la maleta:

> —Harto mejor sería no buscalle —responde Sancho—; porque si le hallamos y acaso fuese el dueño del dinero, claro está que lo tengo de restituir, y así fuera mejor, sin hacer esta inútil diligencia, poseerlo yo con buena fe; hasta que por otra vía menos curiosa y diligente, pareciera su verdadero señor; y quizá fuera a tiempo que lo hubiera gastado, y entonces el rey me hacía franco (I, 23).

Sancho entiende «poseer con buena fe» un dinero que no le pertenece, cosa que sólo es posible si no sabe o presume quién sea su dueño. Pero, sabiéndolo, como es el caso, no tiene más salida que persuadirse que lo ignora, actitud tan absurda como la del niño que se tapa los ojos para abolir el universo circundante. Nadie puede mentir de buena fe, y menos a sí mismo, de modo que esa mentirosa buena fe, a la que aspira el tonto, no es más que un subterfugio del listo que la recupera en beneficio de su codicia. Pero

hay más: si el tonto renuncia a buscar al dueño del hallazgo por miedo a encontrarlo, no deja por ello de proclamarse dispuesto a restituirle el dinero si por acaso se tropieza con él algún día, a condición, claro está, de haberlo gastado, cosa que muy bien podría suceder a quien de momento lo posee con buena fe, pues acaba de sentar que más le vale colocarse en situación de ignorar la identidad del primer poseedor.

Todo el razonamiento del tonto-listo es un paralogismo fundado en absurdo, que es darse buena conciencia fingiendo buena fe. Sólo el tonto puede entrar en ese juego, que le propone el listo. Pero el tonto y el listo son uno mismo: *maguera tonto, no del todo.*

Ni que decir tiene que la réplica de don Quijote, bondadosa pero tajante, constituye una estricta rememoración del imperativo moral:

> —Engáñaste en eso, Sancho; que ya que hemos caído en sospecha de quién es el dueño, estamos obligados a buscarle y volvérselos; y cuando no le buscásemos, la vehemente sospecha que tenemos de que él lo sea nos pone ya en tanta culpa como si lo fuese.

Discurso culpabilizante, como conviene a un padre, cuya misión es precisamente sacar al hijo de la infancia, edificando en él las instancias represivas.

La tercera y cuarta parte del *Primer Quijote* son una sutil maraña de aventuras, que se distribuyen en torno a dos polos o lugares narrativos: Sierra Morena, donde se descubre a Cardenio y de donde parte Sancho para su embajada, y la Venta, recinto abierto de par en par, morada de todos y de nadie, en que el cura y el barbero montan con la complicidad de Dorotea una burla dramática de gran

envergadura, la primera del *Quijote*: la historia de la princesa Micomicona.

El comportamiento de Sancho Panza en el transcurso de esa doble secuencia narrativa es absolutamente contradictorio.

Sabido es que la embajada es una mentira superlativa, pues consta que Sancho no fue a los pies de Aldonza Lorenzo ni le entregó la carta, que además cree que se le ha extraviado en el camino (junto con la libranza de los pollinos), cuando la verdad es que se la quedó don Quijote, y no se le acordó a él de pedírsela (I, 26). Nos hallamos, pues, en presencia de una mistificación plenamente lograda, que Sancho opera contra su amo, al que envuelve en la red de su maliciosa agresión, culminando en el relato de la fingida embajada: malicia sanchesca entreverada con todo de simpleza, pues el agresor es incapaz, en su inocencia, de presentar la mentirosa imagen de Dulcinea si no es bajo el modelo canónico de una belleza rústica y zafia, de las que se representan en las imaginaciones labriegas, o sea que si la traza es del listo, el discurso es del tonto, conforme a la radical ambigüedad del personaje.

La embajada se integra, pues, en la gran farsa ideada por el cura y el barbero para volver a don Quijote a su casa. Sancho se presta a la burla sin la menor vacilación, poniéndose sin más al servicio de una causa tan justa y que ofrece campo libre a su natural malicia. Pero al punto se marca el contraste, tan habitual en él, del tonto y del listo, indiscriminándose en cada uno de sus actos o actitudes simpleza y astucia, agudeza y falta de juicio.

Las dos secuencias narrativas, la embajada y la burla, confluyen en I, 26. Sancho acaba de explicar que su amo está enamorado de Aldonza Lorenzo —*Adonza, con perdón*;

Aldonza sois, sin vergüenza; Moza por moza, buena es Aldonza, etc.[23]—, hija de Lorenzo Corchuelo:

> Dijo también cómo su señor en trayendo que le trujese buen despacho de la señora Dulcinea del Toboso, se había de poner en camino a procurar cómo ser emperador, o, por lo menos, monarca; que así lo tenían concertado entre los dos, y era cosa muy fácil venir a serlo, según era el valor de su persona y la fuerza de su brazo; y que en siéndolo, le había de casar a él, porque ya sería viudo, que no podía ser menos, y le había de dar por mujer a una doncella de la emperatriz, heredera de un rico y grande estado de tierra firme, sin ínsulos ni ínsulas, que ya no las quería...

La ínsula se ha tornado tierra firme —por algún motivo que de momento no es descifrable, en relación tal vez con la presupuesta viudez—, pero sin alterar por ello su índole profunda, que es la de un poder soñado, en el que el sujeto invierte compensatoriamente su situación de dependencia: dependencia socioeconómica, y también conyugal, pues en su delirio liberador se representa ya viudo —«que no podía ser menos»—, y casado, de mano del emperador de su amo, con una doncella de la emperatriz, heredera de un rico condado.

Pero el destino imperial de don Quijote y la atribución a su escudero Sancho Panza, que ha sabido enviudar a tiempo, de una nueva esposa y de un feudo, son dos cosas inconciliables con la afirmación, indiscutiblemente veraz, de que Dulcinea no es otra que Aldonza Lorenzo. Nos hallamos una vez más frente a un paralogismo reductible

---

[23] El refranero de *Aldonza* sugiere que ese nombre debía connotar imágenes de amores fáciles con mozas de no muy exigente virtud, de modo que la relación Dulcinea-Aldonza fue sin duda uno de los rasgos burlescos que más excitarían a risa a los lectores del siglo XVII (J. Casalduero, *Sentido y forma del Quijote*, pág. 48).

a un juicio contradictorio, que en Cervantes es el modelo general de la tontería sanchesca. Y, con todo, cuando se le expone que nada de eso es imposible y que podría ser que don Quijote llegase a Emperador o cuando menos a arzobispo, esta última eventualidad suscita en el tonto una agitación febril, pues, caso de hacerse arzobispo su amo, ¿qué sería del escudero?

> —Suélenles dar —se le contesta— algún beneficio, simple o curado, o alguna sacristanía que les vale mucho de renta rentada, amén del pie de altar, que se suele estimar en otro tanto.
>
> —Para eso será menester —replicó Sancho— que el escudero no sea casado, y que sepa ayudar a misa, por lo menos; y si esto es así, ¡desdichado de yo, que soy casado y no sé la primera letra del abecé! ¿Qué será de mí si a mi amo le da antojo de ser arzobispo, y no emperador, como es uso y costumbre de los caballeros andantes?

Pasemos por alto la malévola referencia a la atribución nepótica de beneficios y rentas eclesiásticas. Lo esencial no es eso, sino el afán de Sancho de prevenirse contra la catástrofe. Diríase que un eslabón ha cedido en el dispositivo del sueño, que amenaza con derrumbarse. No sólo hay que obtener que se apremie a don Quijote a que renuncie por anticipado al estado eclesiástico (¡qué desastre si se obstina!), sino que además urge multiplicar esfuerzos por hacerle entrar por la vía del matrimonio, apartándolo así definitivamente de la iglesia. A ello se consagrará Sancho. ¡Casárase, pues, con la princesa Micomicona sobre el cadáver aún caliente del horrible gigante! ¿Acaso encontraría otra más hermosa?

> —¡Así se me vuelvan las pulgas de la cama!... ¿Es por dicha más hermosa mi señora Dulcinea? No, por cierto, ni aun con la mitad, y aun estoy por decir que no llega a su zapato de la que está delante. Así, noramala, alcanzaré yo el

> condado que espero si vuestra merced se anda a pedir cotufas en el golfo. Cásese, cásese luego, encomiéndole yo a Satanás, y tome ese reino que se le viene a las manos de vobis vobis, y siendo rey, hágame marqués o adelantado, y luego siquiera se lo lleve el diablo todo (I, 30).

¡Tanta es la impaciencia del escudero de estrenar, por identificación con el amo, gobierno y nuevo amor! [24]. Pero ese discurso provoca la tormenta: dos palos del lanzón dan en tierra con el profanador, preludio de una enérgica reprimenda. Entonces es cuando Sancho, que se ha refugiado detrás del palafrén de Dorotea, invierte/subvierte su bobería en agresión, asimismo encubierta, como todas las suyas, con el velo de su ordinaria simpleza.

La agresión consiste en sugerir a don Quijote que se case con la princesa Micomicona «ahora que la tenemos aquí como llovida del cielo», y con el solo fin de hacerle a Sancho las prometidas mercedes, después de lo cual puede volverse con Dulcinea, «que reyes debe de haber habido que hayan sido amancebados». Sólo un tonto, abismado en su casi infrahumana bobería, puede formular ante el casto caballero una proposición tan cínica como ésta, pues al

---

[24] Téngase en cuenta que todo texto —y más aún el *Quijote*— es una estratificación que el analista, en busca del intratexto, reconstruye superponiendo planos textuales que, transparentándose unos en otros, descubren la coherencia del discurso oculto. Superpóngase a este parlamento de Sancho aquel otro (I, 26) en que manifiesta su deseo de acceder a la viudez como promoción mínima («que no podía ser menos»), casándose de nuevo con una doncella de la emperatriz, es decir, reproduciendo miméticamente el casamiento que ha de elevar a su amo al rango de emperador. En amo y criado, pues, amor y poder han de correr parejas, ya que gobernar es estrenar mujer nueva. De ahí que Micomicona se valore en más que Dulcinea, exactamente como la doncella del deseo es más que la efectiva esposa.

parecer no media en él distancia alguna entre cinismo e ingenuidad.

La ingenuidad consiste, en efecto, en carecer de esas mismas inhibiciones de las que el cinismo hace caso omiso. En ambas actitudes, la inhibición es inoperante, en un caso porque no existe, y en otro porque se le niega toda vigencia. Por eso el tonto, que ignora la inhibición, puede llegar a proferir un discurso tan escandaloso como el del cínico que pretende sublevarse contra las desconsideradas exigencias de la moral. Pero en la realidad la distinción no es nunca tan marcada, y con frecuencia se dan casos de sujetos infantiles o infantilizados con inhibiciones débiles o todavía mal aseguradas, que aprovechan esa misma debilidad para tomarse, so color de simpleza, libertades que de otro modo no les serían consentidas. Tal es el caso de Sancho, tonto ambiguo que, al simular su auténtica tontería, se subvierte en listo. Esa ambigüedad se marca además en la misma estratificación plurisignificante del texto, pues téngase en cuenta que el consejo ingenuo/cínico que da a don Quijote, que siempre podrá amancebarse con la señora Dulcinea, implica que Dulcinea *es* Aldonza, y que las Aldonzas son todas de *Moza por moza, buena es Aldonza.*

Ahora bien: toda esa compleja mecánica entra en acción en el momento mismo en que el escudero muda su sueño infantil en agresión contra el amo, estableciendo una comparación intolerable entre la belleza de Micomicona y la de la sin par Dulcinea, y además infundada, ya que de pronto reconoce que no ha visto nunca a Dulcinea:

> —¿Cómo que no la has visto, traidor blasfemo?... Pues ¿no acabas de traerme ahora un recado de su parte?

Todo el juego de la simpleza sanchesca, antes que intervenga la reversibilidad, es un comportamiento de tipo cla-

ramente infantil, o, dicho de otro modo, una «niñería». Una «niñería» es exactamente eso: una voluntad desencadenada obstinándose en reducir el mundo a su deseo. Bastaría, piensa el niño, con que éste quiera tal cosa y aquél tal otra —¿y cómo no habían de quererlas?— para que el universo funcione satisfactoriamente. Pero no sabe, o no puede saber, dominado como está por el principio de placer, que cada uno de los actos y de las actitudes de los que le rodean resultan condicionados por superdeterminaciones u otros factores complejos, que hacen que la voluntad ya no sea voluntad. La simplicidad del niño presa de su «niñería» consiste en desentenderse del principio de realidad, imaginando como inmediatamente viable toda solución que le parezca conforme a su proyecto. Solemos reír de los vanos esfuerzos que despliega el niño para enderezar lo que no se endereza, lo que para siempre se negará —¿quién no ha experimentado jamás tan obstinado y trágico desespero?— a su implacable deseo. De esa lógica del deseo proceden las iniciativas casamenteras de Sancho, que a todo trance quiere evitar que don Quijote se haga de iglesia, con vistas a sonsacarle sin más espera condado y mujer.

Lo que conviene observar, ante todo, es que el deseo infantil de Sancho Panza tiene su lugar en el área del mito, es decir, en un mundo imaginario en que el niño es quien manda y el campesino quien gobierna, el mundo de los gigantes y encantadores, que el escudero hace suyo sin que se le represente un hecho mayor, que, sin embargo, acepta y explota, a saber, que el tal mundo es también el de Dulcinea, que es la mismísima Aldonza Lorenzo. Dulcinea es a Aldonza Lorenzo lo que el yelmo de Mambrino a la bacía del barbero. Ahora bien: ya sabe Sancho que, si ese yelmo es bacía, debe restituir la albarda, trofeo de su victoria. Del mismo modo, su única posibilidad de llegar a

conde o gobernador es que Dulcinea oblitere a Aldonza Lorenzo. Tal es la dualidad del universo sanchesco, sobre la que se funda la reversibilidad dinámica que le es propia.

La coexistencia y afrontamiento de dos instancias antagónicas, que propulsan al personaje por inversión continua, requiere más detenido examen. En efecto, el contraste de esas dos instancias, si bien se relaciona con la conjunción de los dos principios, el de placer y el de realidad, tampoco se ha de interpretar de una manera excesivamente rígida, como una oposición viva entre el impulso del deseo y el obstáculo de la realidad objetiva. Esta lectura, que es la tradicional, no es en sí inexacta, pues la tradición, aunque peca de miope, rara vez se equivoca del todo.

El haber o no haber Dulcinea en el área de la realidad objetiva es un problema secundario, según hará observar el mismo don Quijote a la Duquesa. Lo esencial en la realidad no es su existencia, sino su función, es decir, el cómo se asume e interioriza en la vida psíquica de cada uno y, más concretamente aquí, en la de un personaje que no es sino el modelo proyectivo y categórico de una modalidad humana. La realidad es en Sancho lo que constituye un obstáculo a la satisfacción que le proporciona su actividad mágica creadora de ensueño y arraigada en el yo-placer, es decir, que coincide con todo lo que en el mundo perceptible pueda serle ocasión de desagrado. Y, de hecho, el que la bacía no sea yelmo no puede sino acarrearle el disgusto de devolver la placentera albarda a su legítimo poseedor.

Ahora bien, el universo mágico que el yo-placer interioriza en forma de deseo procede directamente de don Quijote, que es en Sancho el inspirador y arquitecto de sus sueños. De ahí la constante identificación, total o parcial, de Sancho con su señor en lo que respecta al mito de la aventura caballeresca, y más concretamente al de la ínsula

gubernativa. Consecuencia de ello es que, frente a la magia alienante que conjuga a Sancho con su amo, la realidad, que por su carácter desconfortable y angustioso se representa como una antimagia, se recupera transfiriéndola en modo agresivo contra el que asume la magia, a saber, el amo. En otros términos, la defensa de Sancho frente a la realidad que contradice su ensueño consiste en volverla, por su carácter antimítico y, por antimítico, antiquijotiano, contra el mismo don Quijote, su señor.

Lo cual es tanto como decir que la realidad, o sea la presencia del mundo exterior perceptible y de todo lo que en él existe, no es en Sancho un simple referente externo, sino que se interioriza en él como tema de agresión inscrito en el modelo mecánico de la reversibilidad. La pasividad del tonto es alienarse al sueño y al amo, al amo *por* el sueño, mientras que la actividad del listo es la del realista, que recobra la realidad como un medio de afirmarse frente al amo, desalienándose en el triunfo liberador de la malicia. O, dicho de otro modo, lo real en Sancho no es otra cosa que la inversión/subversión del lazo filial-jerárquico o jerárquico-paterno —toda jerarquía es bidireccional—, que lo marca como «Sancho hijo» en relación a don Quijote.

Recuérdese —nunca se recordará bastante— el imperativo precepto que regía la práctica éticosocial de las comunidades de antiguo régimen, y que en el *Quijote* define, grabándose hasta las instancias más profundas del yo, la relación de don Quijote y Sancho: «después de a los padres, a los amos se ha de respetar como si lo fuesen». De modo que la realidad no se recupera más que para reutilizarse en forma de pulsión agresiva con vistas a la subversión del universo paterno en el que, por otra parte, el hijo está también inmerso. Es exactamente lo que ocurre en II, 10: «Donde se cuenta la industria que Sancho tuvo para encan-

tar a la señora Dulcinea», que es el único lugar en todo el *Quijote* en que la burla emana de un personaje cuya vocación es ser no agente, sino padecedor de burlas. La burla del amo por el criado no es sino una manifestación más de la reversibilidad sanchesca. Al invertirse la simplicidad del tonto en malicia superior, provoca en el ánimo del amo-padre un desasosiego doloroso, siendo el oculto objetivo de la agresión permitir al hijo afirmarse no ya como listo, sino como *más listo que el padre,* lo que constituye el más profundo desquite que puede tomar el hijo, el hombre-hijo, tonto por antonomasia, en razón de todas las dependencias que lo construyen y definen, y de las que sólo puede evadirse por la *catharsis* del sueño y de la reversibilidad.

Cualquiera que sea el punto de vista del analista, el personaje de Sancho Panza sólo existe en su duplicidad. Esa duplicidad, esencialmente reversible y que debe a su raíz folklórica, es la que describe con todo rigor don Quijote a los Duques (II, 32):

> —Por otra parte, quiero que entiendan vuestras señorías que Sancho Panza es uno de los más graciosos escuderos que jamás sirvió a caballero andante; tiene a veces unas simplicidades tan agudas, que el pensar si es simple o agudo causa no pequeño contento; tiene malicias que le condenan por bellaco, y descuidos que le confirman por bobo; duda de todo y créelo todo; cuando pienso que se va a despeñar de tonto, sale con unas discreciones que le levantan al cielo.

No cabe mejor definición de la reversibilidad sanchesca.

Aunque la reversibilidad es en sí cosa sencilla, como los cuentos en que interviene, presenta en el *Quijote* aspectos múltiples y más complejos. Al reiterarse innumerablemente en sus propios efectos, va tejiendo una red sutil, que toda ella emana de la proliferación del mismo procedimiento

con infinidad de variantes. Así, la oposición don Quijote/Sancho se irá definiendo cada vez más, a medida que se avanza en el libro, como un conjunto binario reversible de dos personajes asimismo reversibles en su misma reversibilidad.

Cada vez que la reversibilidad interviene, provoca en el lector una purgación catártica fundada en su propia ambivalencia. La técnica que emplea Cervantes para lograrlo consiste en invertir la situación angustiosa de un personaje propulsándolo en dirección de un triunfo liberador, sin perjuicio de reconducirle después a una nueva situación angustiosa asimismo reversible. Tal es el sentido y función de la burla, que es una especie de trampa en la que el personaje se precipita triunfalmente para venir a encontrarse a poco castigado por su excesiva ilusión. Así Sancho cuando por fin se le entroniza en la ínsula con la que sueña desde su primer encuentro con don Quijote, y que no le ha sido brindada sino para mayor frustración.

Obsérvese de paso que los personajes que por vocación propia son operadores y agentes de la burla, constituyen en el *Quijote* una instancia superior que se excluye de toda reversibilidad. A esos actantes exteriores y superiores a la aventura toca el suscitar, con fines aparentemente lúdicos (el juego es en cada uno de nosotros una necesidad psíquica), toda clase de inversiones/reversiones en sus víctimas. Además del cura, del bachiller y del barbero, los representantes más característicos de tal instancia, que sólo nos es soportable en su impenitente autoridad porque nos identificamos también con ella, son los Duques. El poder, en lo que tiene de más altivamente conmiserativo y jovial, se encarna en esa pareja categóricamente parental, en que el padre y la madre rivalizan en crueldad sarcástica y protectora.

Lo propio de la burla, quienquiera que sea su autor, es que no funciona más que en reversibilidad, invirtiendo una angustia en triunfo o un triunfo en angustia. El lector, ambivalente, se identifica conjuntamente con el agente de la burla, y con la víctima, que es el paciente: domino y soy dominado, me acongojo y triunfo. Entro, pues, con todo mi psiquismo en el juego de una inversión/reversión sin cesar reiterada, y no nada peligrosa, pues, habiéndome identificado con el agente de la burla, sé que no es más que burla y que mi identificación con el paciente, aunque sea en trance de angustia, no tendrá más consecuencia que mi triunfo, ganado a poca costa. Lo cual significa que mi yo se ciñe a la dinámica de reversibilidad en busca del placer que puede sacar, en razón de su ambivalencia, de su doble identificación contradictoria. La cosa no pasó desapercibida al mismo don Quijote, que analiza a Sancho en términos de beneficio y cantidad de placer, indicando expresamente que «el pensar si es simple o agudo *causa no pequeño contento*».

Sería posible ir más lejos en esta misma dirección. No faltará, con todo, quien me eche en cara que vuelvo al análisis psicológico de los textos, que durante tanto tiempo y con tanto vigor vengo combatiendo. Y es verdad que no hay psicología antes de Freud. Ver en Tirso de Molina, por ejemplo, o en Racine, una delicada observación de la psicología femenina, o lanzarse a analizar psicológicamente el comportamiento de un Guzmán de Alfarache, es exponerse al fracaso. La psicología de Racine, de Fernando de Rojas o de Molière, es esencialmente la psicología mecanista de la Edad Media, y lo que a menudo se toma por observación psicológica no es más que una divagación ético-lógica sacada de un manual de confesión. Existe, claro está, la psicología auténtica que elaboran, a ciegas por así decirlo, todos los

grandes artistas; pero se trata casi siempre de estratos ocultos de su obra que, si se sacan a luz, asombran, provocando en general una significativa reacción de repulsa.

Cervantes da testimonio de una psicología abisal infinitamente más rigurosa, cuando se procura analizarla, que la pintura psicológica de caracteres a la que la Europa clásica parece tan fuertemente apegada. Psicología estática esta última, que es a la psicología auténtica, freudiana y postfreudiana, lo que una guerra de posiciones a una guerra de movimientos.

¿Cómo explicar que *Don Quijote*, a diferencia de casi todas las obras maestras de su siglo, se funde en una psicología dinámica y, por lo mismo, plenamente eficaz? Después de todo lo que se ha venido exponiendo en estas lecciones, la respuesta se impone: Cervantes en el *Quijote* da testimonio de una *psicología popular*, la de las adivinanzas, de los juegos rituales y de los cuentos folklóricos, por oposición a la *psicología culta* que en el siglo XVII es la de los caracteres o de las potencias del alma. Es porque ese intelectual culto, por motivos que aún están por descubrir, ha optado por volver la espalda a la psicología culta y crear en el área de la psicología popular, por lo que el *Quijote* se presta a un análisis psicológico tanto más riguroso cuanto que, reintroduciendo al lector que el libro implica —es decir, al yo de cada uno—, restituye al texto su plena eficiencia. Su primera y más general propiedad es, pues, el ser *operatorio*, a la manera de los cuentos folklóricos que todos satisfacían, a diversos niveles, la condición de funcionalidad. Recuérdese que el cuento, como todos los objetos populares, es funcional por estar ligado a la misma función del pueblo, que es el trabajo, en torno al cual se organiza y construye toda la *Weltanschauung* popular tal como se define a partir de la condición subalterna e instrumental.

El intelectual culto podía elegir entre dos psicologías. En el *Quijote* ha elegido una: la que no le pertenecía, como intelectual culto, pero que resultó ser la mejor, premonitoria a varios siglos de distancia, algo así como las populares *llaves de los sueños* preceden y anuncian a su modo la *Traumdeutung* freudiana. En otros términos, lo que asegura al *Quijote* su catártica eficacia es que no se funda en un saber culto, sino en un saber colectivo inconsciente que, desconocido del mismo artista que lo maneja por instinto, se sume en profundidades inasequibles del yo, desde donde prorrumpe en risas liberadoras.

VI

Dos son los capítulos del *Quijote* que, por segregación del universo sanchesco, se dedican exclusivamente al Panza y a los suyos. Son los capítulos II, 5 «De la discreta y graciosa plática que pasó entre Sancho Panza y su mujer Teresa Panza, y otros sucesos dignos de felice recordación», y II, 50, en que se narra «el suceso que tuvo el paje que llevó la carta [de la duquesa] a Teresa Panza, mujer de Sancho Panza». Este último, inseparable de II, 5 que prolonga y en cierto modo invierte, no es sino un episodio de la burla ducal de Barataria.

La originalidad de II, 5 está en el preámbulo extrapolado, que hace de él un momento único en todo el *Quijote*:

> —Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese.

Otras dos veces en el transcurso del capítulo se pone en duda su autenticidad. Así, cuando Sancho exhorta a Teresa Panza a que no cierre la puerta a la fortuna que está llamando: « ..dejémonos llevar deste viento favorable que nos sopla», la frase da lugar a la siguiente glosa:

> —Por este modo de hablar, y por lo que más abajo dice Sancho, dijo el traductor desta historia que tenía por apócrifo este capítulo.

Y un poco más adelante un comentario de Sancho sobre un sermón de cuaresma suscita una tercera reflexión marginal:

> —Todas estas razones que aquí va diciendo Sancho son las segundas por quien dice el traductor, que tiene por apócrifo este capítulo, que exceden a la capacidad de Sancho.

La acusación no es de nadie sino del traductor, que, siendo y no siendo el mismo Cervantes, se profiere en tercera persona, la del morisco que tradujo los cartapacios de Cide Hamete Benengeli. Al mismo moro se deja el uso exclusivo de la primera (II, 24 y 27), mientras que Cervantes, que es la no-persona del *Quijote*, se ausenta como tal del texto narrativo [25].

Los indicios que inclinarían al traductor a rechazar II, 5 son esencialmente estilísticos. Pero bien saben los que tie-

[25] Tal es la situación desde I, 9, en que se relata el hallazgo del códice miniado. A partir de ese momento, Cervantes, que hasta entonces ocupaba el *yo*, lo abandona a favor de Cide Hamete Benengeli, introduciendo entre él mismo y el cronista moro la personalidad del traductor morisco de quien suele hablarse en tercera persona. De donde resulta un sistema de triple autoría, cuyos tres elementos se encajan unos con otros: Cervantes (no-persona sólo presente en su utilización de la tercera) → el traductor (tercera persona) → el moro y sabio que escribió la historia (primera persona).

nen un poco de práctica de la filología la fragilidad de ese tipo de criterio en el establecimiento crítico del texto. Verdad es que ese «dejémonos llevar del viento favorable que nos sopla» sorprende en boca de un simple, y más aún esa primera réplica de Sancho a Teresa:

> —Mujer mía, si Dios quisiera, bien me holgara yo de no estar tan contento como muestro.

que el traductor no tilda de impropia, aunque parece una complicada agudeza de cancionero al estilo de los «muero porque no muero».

La posición del traductor no deja, con todo, de ser criticable. Esa manera de hablar e incluso de pensar, por inhabitual que sea en Sancho, no puede chocar sino a quien parte de una representación estática e indivisa del personaje, la de un pobre labrador «de muy poca sal en la mollera». Pero quien ha identificado en Sancho Panza la mecánica de reversibilidad que lo funda como tonto-listo no puede extrañarse de oír en ese simplón sentencias tan doctas y cultas que llegan a los mismos linderos del galimatías. Decididamente, ese morisco era buen trujamán, pero de cortos alcances. Véanse las razones incriminadas, que nuestro traductor asegura exceder la capacidad de Sancho:

> —Mira, Teresa... y escucha lo que agora quiero decirte; quizá no lo habrás oído en todos los días de tu vida, y yo agora no hablo de mío; que todo lo que pienso decir son sentencias del padre predicador que la cuaresma pasada predicó en este pueblo, el cual, si mal no me acuerdo, dijo que todas las cosas presentes que los ojos están mirando, están y asisten en nuestra memoria mucho mejor y con más vehemencia que las cosas pasadas.

Todo este parlamento no es más que interpolación obsesivamente reiterada. En un capítulo del que se afirma que es un apócrifo interpolado en el *Quijote* auténtico, Sancho Panza, en un discurso que a todas luces es una interpolación parafrástica de los de don Quijote [«Escucha bien lo que yo digo, Sancho...» → «Mira, Teresa, y escucha lo que agora quiero decirte...»], interpola otro discurso que dice no ser el suyo («No hablo de mío»), sino el del predicador de la pasada cuaresma. Síguese el mismo sermón, ahora citado por un Sancho que cita a don Quijote, y que por su carácter supuestamente apócrifo tiene toda la traza de ser un Sancho[2], al que se cita sin más en un relato cuyo protagonista es un Sancho[1]. Pero he aquí que la maravillosa máquina interpolante se encalla: como ocurre con frecuencia, una mínima inverosimilitud abre un resquicio en el edificio. En efecto, «las cosas presentes que los ojos están mirando» no pueden de ninguna manera «estar y asistir en nuestra memoria», pues la memoria es la potencia «en la qual se conservan las especies de las cosas passadas» (*Aut.*). El predicador no pudo haber proferido semejante estupidez, pues, por modesto que fuera su saber, no podía confundir memoria y entendimiento, que son dos potencias del alma perfectamente diferenciadas en el catecismo. Aquí de lo que se trata con toda evidencia es del entendimiento, «potencia espiritual y cognoscitiva por la qual se entienden y conocen los objetos así sensibles como no sensibles» (*Aut.*), según se aclara a continuación, cuando Sancho, aludiendo de nuevo al predicador, expone que el espectáculo de la riqueza sensible produce tan fuerte impresión que oblitera el recuerdo de un pasado miserable.

Así pues, si no erró el predicador, cosa poco probable, el que se equivoca será ese Sancho[2], a menos que por su boca esté hablando Sancho[1], indefinidamente interpolante-

interpolado: interpolante de un Sancho[2] que, interpolado, interpola a su vez, un impenitente prevaricador de discursos, que no es otro sino el mismo Sancho[1].

El objeto de II, 5 es, según se indica en el título, «la discreta y graciosa plática que pasó entre Sancho Panza y su mujer Teresa Panza».

El nombre de Teresa Panza es uno de los muchos que lleva en el *Quijote* la mujer de Sancho: Juana Gutiérrez, Mari Gutiérrez, Juana Panza, Teresa Cascajo. Esa diversidad, lejos de ser precipitación o descuido de Cervantes, como suele repetirse, responde a una ordenación rigurosa y nada aleatoria.

Teresa Panza es *Teresa Cascajo* por su padre, según ella misma lo explica:

> Cascajo se llamó mi padre; y a mí por ser vuestra mujer me llaman Teresa Panza, que a buena razón me habían de llamar Teresa Cascajo (II, 3).

Esos nombres no salen del *Segundo Quijote*. Designan a la mujer-pedregal, «hija de un estripaterrones» (II, 50), de terrosa y guijarrosa condición[26].

Juana Gutiérrez y *Mari Gutiérrez* acuden juntas en I, 7 a dos réplicas de distancia. Es demasiada inadvertencia para no ser significativa. A don Quijote que propone a Sancho una ínsula, un condado o incluso una corona, éste responde:

---

[26] Todo nombre significa, sin ser mote, por efecto de su sola virtud nominativa y, por lo mismo, predestinante. *Cascajo* es tal por estripaterrones, pues llamándose *Cascajo*, ya no podrá ser otra cosa. Nombre y sobrenombre se confunden, pues el nombre es una definición de la persona-personaje, según se mostrará más ampliamente en la *Onomástica cervantina* que prepara nuestra alumna Dominique Granger.

—De esa manera, si yo fuese rey de los que vuestra merced dice, por lo menos *Juana Gutiérrez*, mi oíslo, vendría a ser reina, y mis hijos infantes.

—Pues ¿quién lo duda? —respondió don Quijote.

—Yo lo dudo —replicó Sancho Panza—; porque tengo para mí que aunque lloviese Dios reinos sobre la tierra, ninguno asentaría bien sobre la cabeza de *Mari Gutiérrez*.

No hay aquí ningún descuido, sino una clave perfectamente inteligible, a condición de restar *Gutiérrez* que, figurando en los dos términos de la ecuación onomástica, es no pertinente, lo que da por resultado *María* y *Juana*, cosa que además confirma el *Juana Panza* de I, 52.

María es *María Lista*, y *Juana* es *Juana Tonta*. En otros términos, lo que se significa en el doble antropónimo es la reversibilidad del correlato femenino de Sancho Panza: Juana y María, a la vez, es tonta-lista, simple y aguda[27]. Radical ambigüedad que se le ha pasado por alto, como otras tantas cosas, a Avellaneda, el cual no retiene más que el solo nombre de *Mari Gutiérrez*, amputando a la tonta-lista del significante de su simpleza.

Con estas premisas, nos hallamos en mejores condiciones para entrar en el análisis de II, 5 y discutir el problema de su autenticidad, que el traductor plantea sólo porque le parece que los discursos de Sancho exceden las capacidades de su corto ingenio.

---

[27] Un primer beneficio de ese sencillo análisis es aclarar el texto de I, 7. Juana Gutiérrez y María Gutiérrez son una misma mujer, que Sancho declara impropia para reina, impropia por Juana, sin duda, es decir, por tonta y zafia. Sin embargo, no es a Juana sino a María a la que el Tonto niega la corona. Para su primera malicia y primer desquite, el Sancho Tonto apunta a su María Lista. Lo que significa que en el Tonto-Listo «de muy poca sal en la mollera», la reversibilidad opera desde su primera intervención. Más tarde será el amo el blanco constante de su agresiva astucia.

Teniendo en cuenta que Sancho es tonto-listo, y tonta-lista su mujer, y que además de tonto-listo a tonta-lista el afrontamiento es entre tonto y lista, o entre listo y tonta, un procedimiento analítico consiste en oponer Sancho a Teresa atribuyéndoles signos positivos o negativos. Si se asigna un *más* al juicio de Sancho, Teresa será dotada de un *menos*, funcionando, por consiguiente, como una Juana Tonta. Inversamente, si se negativa a Sancho, que en tal caso es un Juan Tonto, se positiva *ipso facto* a su mujer, que pasa a ser María Lista.

Así pues, ¿tonto/lista?, ¿listo/tonta? No hace falta zanjar, pues no hay más constante que la binaridad opositiva Sancho/Teresa, por la que se significa indiferente y bidireccionalmente el contraste dinámico *tonto/lista* o *listo/tonta*, con momentánea prevalencia de una u otra combinatoria, ya que en cada uno de los dos términos componentes la oposición se reitera por inversión del *tonto* (*-a*) en *listo* (*-a*) o del *listo* (*-a*) en *tonto* (*-a*), pues simpleza y malicia son adversivamente complementarias en su perpetuo vaivén reversivo. De modo que, mejor que decidir de antemano quién es simple y quién es agudo, más valdrá abordar el texto o partir del presupuesto tres veces reafirmado de que es apócrifo.

Un texto apócrifo, y que se reconoce como tal, implica no sólo un cambio de mano, sino un cambio de discurso. Sean, pues, dos discursos, que ambos se atribuyen a Sancho Panza. Su tema común es la ínsula, con la que el escudero cuenta que le será dada en galardón. Esa ínsula ha sido introducida por el bachiller Sansón Carrasco, que se ha pasado el día en casa de don Quijote, comentando la *Primera Parte*. Sancho se ha estado con ellos hasta la hora de comer, y vuelve después de la siesta. Se reanuda la conversación, que viene a caer sobre la ínsula. Don Quijote

exhorta a paciencia («Aún hay sol en las bardas», etc.), que con la experiencia que dan los años, Sancho será mejor gobernador que no ahora:

> —Por Dios, señor —le dice—, la isla que yo no gobernase con los años que tengo, no la gobernaré con los años de Matusalén. El daño está en que la dicha ínsula se entretiene no sé dónde, y no en faltarme a mí el caletre para gobernarla.

Todo lo que se dice de la ínsula se coloca bajo el signo de la impaciencia, a saber, que se demora injustificadamente, pues ahora es cuando el aldeano-gobernador está en mejor edad de ejercer un poder que ya se va haciendo esperar demasiado.

Pero no es menos cierto que la ínsula que ha salido en la conversación de la mañana es precisamente la de la credulidad excesiva, de la adhesión al mito, que sigue obrando en la imaginación de Sancho y ofreciéndole la perspectiva de una revancha soñada por la que su servil dependencia ha de invertirse en gobierno. Tal es, en verdad, el discurso habitual de la ínsula. Ahora bien: el de II, 5 es de muy otra índole.

Desde que se abre el debate entre Sancho y Teresa, la ínsula se significa en dinero, en un ganarse el pan con duro esfuerzo, que el escudero opone no ya a ningún ensueño, sino a los placeres de la sedentaridad familiar. De ahí la fórmula retórica y libresca con que Sancho proclama, al volver a casa, que se holgara de no tener motivo de holgarse o de mostrarse tan contento como muestra[28].

---

[28] El estar entre dolor y alegría, risas y lágrimas es además otro rasgo folklórico: el de un *llorar/reír* reversible, observable como tal en obras que integran en su construcción una temática marcadamente popular. Véase, por ejemplo, en Rabelais a Gargantúa que duda entre llorar la muerte de Badebec su esposa, o alegrarse con el nacimiento de Pantagruel (*Pantagruel*, III), o a la casadita que

La alternativa es, en efecto, entre la alegre esperanza de enriquecerse y medrar, y la tristeza de tener que abandonar el hogar. Pero la decisión ya está tomada. Prepárese todo, pues, para que el escudero y el rucio puedan afrontar en las mejores condiciones los peligros de la aventura caballeresca,

> porque no vamos a bodas, sino a rodear el mundo, y a tener dares y tomares con gigantes, con endriagos y con vestiglos, y a oír silbos, rugidos, bramidos y baladros; y aun todo esto fuera flores de cantueso si no tuviéramos que entender con yangüeses y con moros encantados.

Ya se ha reconocido el discurso de la ínsula mítica y caballeresca, al que Teresa opone su réplica pedestre y original:

«pleurante rioyt, riante pleuroyt» porque el trapacero Chicanous se había excedido en violentar a traición sus partes vergonzosas (*Quart Livre*, XV), o en la *Vida de Lazarillo de Tormes*, la escena en que el ciego corrige a su mozo en la posada después del robo de la longaniza, contando a todos sus desastres «con tanta gracia y donaire... que, aunque yo estaba tan mal tratado y llorando, me parecía que hacía sin justicia en no se las reír». El *llorar/reír* no es sino una forma del *morir/nacer*, fundamental en el despliegue contrastivo del rito carnavalesco, tal como se define en el hondo y sugestivo análisis de Mikkaïl Bakhtine (*L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, París, 1970). De hecho, el Carnaval no es sino otra manifestación, catártico-dramática y colectiva, que a su vez se origina en la psicodinámica de reversibilidad, sin perjuicio de las interferencias susceptibles de producirse entre las figuras reversibles creadas por la literatura popular y las de la fiesta carnavalesca, pues ambas emanan de un mismo mecanismo psíquico fundado en ambivalencia. Buen ejemplo de ello es el mismo *Panza* de la *fiesta de Panza* que, representativo en Carnaval de la inversión litúrgica de la absorción en ayuno (y también por un día de la cotidiana privación en comilona), interfiere con la figura folklórica del tonto-listo, dando lugar, tras desfolklorización y reconstrucción original de la reversibilidad, al Sancho Panza cervantino.

—Bien creo yo, marido, que los escuderos andantes no comen el pan de balde...

Con esta intervención de la mujer —¿Juana Tonta?, ¿María Lista? ¿O Juana Lista?, que también existe[29]— se inicia el nuevo discurso de la ínsula, promoción merecida en pago de los duros trabajos escuderiles.

Se trata, desde luego, de la ínsula de siempre. Pero, si bien es la misma, no se habla de ella como de un objeto caballeresco, sino que Sancho se dispone a considerarla ahora como tema de su aspiración a mejorar su condición personal de vida[30]. Los dos discursos no son, pues, sino dos enfoques distintos de un mismo objeto, que varía según cómo se mire:

---

[29] He aquí una historieta de Juana Lista que nos ha sido contada recientemente. Merece citarse por el manejo delicado de los dos significantes contradictorios que implica: *Invitada a una boda, Juana la Lista baja a la bodega a buscar más vino. Ve una hacha pendiente de una cuerda desgastada; y pensando que el hacha podría caer sobre el que bajara y matarle, se sienta en un rincón a llorar. Uno tras otro, los comensales van bajando a la bodega y, enterados del caso, hacen coro de lágrimas con Juana la Lista, hasta que baja el tonto del pueblo, que resuelve el problema descolgando el hacha y posándola a plano.* La *Lista* es lista porque sabe captar la realidad, es decir, prever un peligro que hasta ahora había pasado desapercibido de todos. Pero no deja de ser *Juana*, revertiendo su agudeza en simplicidad, por la ineficacia y pasividad de su reacción. En cuanto al tonto, que es el tonto de esa Lista, no es sino un tonto-listo que por su perogrullesca iniciativa (el descolgar el hacha está al alcance de cualquier tonto) se revela como más listo que su Lista.

[30] El motivo de la ínsula y del gobierno como factores de una nueva prosperidad económica de los Panza, se ha evocado incidentalmente en el *Primer Quijote*, cuando Sancho, ante la perspectiva de tener vasallos negros, resuelve que no habrá más que importarlos a España, vendiéndolos de contado, «de cuyo dinero podré comprar algún título o algún oficio con que vivir descansado todos los días de mi vida» (I, 29).

Un primer enfoque, constante en el *Quijote*, es el de la conquista y adquisición del objeto maravilloso, posesión prometida y diferida indefinidamente en el universo ilusorio de la caballería.

Un segundo enfoque, inhabitual en el *Quijote*, es el de la posesión efectiva y la explotación del objeto por fin alcanzado, representándose a la imaginación no ya como ficción, sino como elemento real y tangible de la cotidiana experiencia.

La originalidad de II, 5 es que en él Sancho y la aldeana de su esposa se enfrentan contradictoriamente sobre la conducta que se impone seguir ahora que el escudero errante ha pasado a ser, en la imaginación de ambos, el gobernador efectivo de la prometida ínsula.

La impresión de que ya no es el mismo Sancho el que habla, y que, por tanto, el capítulo es apócrifo, proviene precisamente de esa inversión del enfoque: ya no se trata de la ínsula del deseo, sino de una ínsula presente *hic et nunc*. Diríase que en la mente del sujeto se confunden de pronto entendimiento y voluntad, como si la ínsula que sólo existe en la perspectiva de la voluntad se hubiera hecho sensible por error del entendimiento ilusionado. Esta lectura es tanto más plausible cuanto que en el mismo diálogo surge otra confusión análoga entre entendimiento y memoria, de modo que el Sancho supuestamente apócrifo parece fundar su discurso en un doble desajuste alternativo de las potencias del alma, lo cual es más bien rasgo de tonto que de listo, y poco conforme con las excesivas capacidades que el traductor de la historia denuncia en el personaje.

He aquí, pues, a Sancho y a Teresa que, tomando deseo por realidad, discuten de su ínsula como si estuviera ahí. Ya se habrá identificado un motivo folklórico conocidísimo, el J 2060 del *Motif-Index* de Stith Thompson, que corres-

ponde al tipo 1430 de la clasificación de Aarne. Desfilan por él, entre otras figuras, la Doña Truana de Don Juan Manuel y la Perrette de La Fontaine con su cántaro de leche. En II, 5 el motivo no hace más que iniciarse, sin que se desarrolle en su totalidad, es decir, hasta que se disipe la ilusión, ya porque alguien ha proclamado la verdad, ya porque se destruye accidentalmente el objeto que ha sido pretexto de la afabulación (cántaro de leche, tarro de miel, cesta de huevos, etc.). Curioso motivo, que es el de la revancha ilusoria, con escarmiento y frustración. Un modelo próximo a Cervantes y con el que II, 5 tiene implícita relación, es el paso de las *Azeytunas* de Lope de Rueda (*Deleytoso*, VII), que como nuestro capítulo enfrenta a un hombre con su mujer a propósito de un olivar imaginario, del que sólo existe un renuevo recién plantado. La intervención de un vecino restablece la verdad de las cosas. El dejar el motivo inconcluso en el *Segundo Quijote* se explica por el mismo proyecto del libro, ya que la ínsula imaginaria del debate accederá a la existencia en la burla de los duques, lo que tiene por efecto invertir el motivo folklórico tradicional, sustituyendo la notificación de la verdad con un mentido espectáculo, más frustrante al disiparse que la verdad misma.

La ínsula de II, 5, a diferencia de las ínsulas caballerescas, se representa bajo la especie de un gobierno que ha de valer al titular honores y fortuna. El gobernador de los *Amadises* y *Palmerines* se sustituye por un funcionario de autoridad que preside el cabildo, dicta justicia y decide en materia de finanzas, lo que no puede sino acarrearle la consideración general y el respeto interesado de todos. Un gobierno, pues, es el arranque de una carrera administrativa que, salvo accidente, ha de conducir al beneficiario no sólo a la riqueza, sino al corolario de la riqueza, que es

la honorabilidad nobiliaria, a la que el no noble accede por los enlaces matrimoniales de sus hijos. Tal es, en efecto, el objeto de la contienda que opone a Teresa Panza a su marido.

Curiosamente, ella es quien abre la discusión replicando a una frase de Sancho:

> —Yo os digo, mujer, que si no pensase antes de mucho tiempo verme gobernador de una ínsula, aquí me caería muerto.

No es posible hablar más crudamente de la propia condición, toda de esfuerzos y trabajos. A lo que Teresa contesta con una exhortación consoladora:

> —Eso no, marido mío: viva la gallina, aunque sea con su pepita; vivid vos, y llévese el diablo cuantos gobiernos hay en el mundo; sin gobierno salistes del vientre de vuestra madre, sin gobierno habéis vivido hasta ahora, y sin gobierno os iréis, o os llevarán, a la sepultura cuando Dios fuere servido. Como ésos hay en el mundo que viven sin gobierno, y no por eso dejan de vivir y de ser contados en el número de las gentes. La mejor salsa del mundo es la hambre, y como ésta no falta a los pobres, siempre comen con gusto...

Con su poquito de *Job* (1, 21) y sobre todo de *Eclesiastés* (5, 14: *sicut egressus est nudus de utero matris suae, sic revertetur et nihil auferet secum de labore suo*), la piedad de Teresa construye el discurso de la resignación alienada, el de la pobreza que se conoce y asume en su misma hambre, en esa hambre estatutaria del indigente que la pobre mujer, aludiendo al refrán (*la mejor salsa es la hambre y las buenas ganas*), acaba erigiendo en aguijón del gusto. Se oirán a continuación, en boca de Sancho, otras razones, de más brutal intransigencia. De ninguna manera, sin embargo, excluye Teresa el advenimiento de la ínsula y del gobierno. Si ascienden al marido a gobernador, que por lo

menos no se olvide de los suyos, y especialmente de sus hijos:

> —...Pero mirad, Sancho; si por ventura os viéredes con algún gobierno, no os olvidéis de mí y de vuestros hijos. Advertid que Sanchico tiene ya quince años cabales, y es razón que vaya a la escuela, si es que su tío el abad le ha de dejar hecho de la Iglesia. Mirad también que Mari Sancha, vuestra hija, no se morirá si la casamos; que me va dando barruntos que desea tanto tener marido como vos deseáis veros con gobierno; y en fin en fin, mejor parece la hija mal casada que bien abarraganada.

Tal es el programa de su ambición. Para el hijo, esforzarse por prosperar, dentro de la iglesia, ya que espera gozar de un beneficio. Para la hija, la ventura, buena o mala, del matrimonio. Sobre ese punto estalla la discordia: ese casamiento que, para Teresa, es condición necesaria en la vida de una mujer que bien parezca, tiene para Sancho muy otra significación, pues se le representa no como un fin, sino como el medio de cualquier ascensión social.

> —A buena fe —respondió Sancho— que si Dios me llega a tener algo qué de gobierno, que tengo de casar, mujer mía, a Mari Sancha tan altamente que no la alcancen sino con llamarla señora.
>
> —Eso no, Sancho —respondió Teresa—; casadla con su igual, que es lo más acertado; que si de los zuecos la sacáis a chapines, y de saya parda de catorceno a verdugado y saboyanas de seda, y de una *Marica* y un *tú* a una *doña tal* y *señoría*, no se ha de hallar la mochacha, y a cada paso ha de caer en mil faltas, descubriendo la hilaza de su tela basta y grosera.
>
> —Calla, boba —dijo Sancho—; que todo será usarlo dos o tres veces, que después le vendrá el señorío y la gravedad como de molde; y cuando no, ¿qué importa? Séase ella *señoría*, y venga lo que viniere.

La resistencia de Teresa tiene por efecto exasperar al marido, que se pone cada vez más brutal e injurioso en la afirmación de su proyecto personal:

> —Ven acá, bestia y mujer de Barrabás —replicó Sancho—; ¿por qué quieres tú ahora, sin qué ni para qué, estorbarme a que no case a mi hija con quien me dé nietos que se llamen *señoría*? Mira, Teresa: siempre he oído decir a mis mayores que el que no sabe gozar de la ventura cuando le viene, que no se debe quejar si se le pasa. Y no sería bien que ahora que está llamando a nuestra puerta, se la cerremos; dejémonos llevar deste viento favorable que nos sopla...
>
> —¿No te parece, animalia —prosiguió Sancho—, que será bien dar con mi cuerpo en algún gobierno provechoso que nos saque el pie del lodo? Y cásese Mari Sancha con quien yo quisiere, y verás cómo te llaman a ti *doña Teresa Panza*, y te sientas en la iglesia sobre alcatifa, almohadas y arambeles, a pesar y despecho de las hidalgas del pueblo. ¡No; sino estaos siempre en un ser, sin crecer ni menguar, como figura de paramento! Y en esto no hablemos más; que Sanchica ha de ser condesa aunque tú más me digas.

Si II, 5 parece apócrifo, es porque la problemática de Sancho no suele ser la del personaje que aquí habla. La inversión de la perspectiva produce un Sancho nuevo y desconocido que, tomando posesión de un gobierno análogo al de cualquier gobernador o corregidor rural, se dedica a organizar con todo rigor una revancha que espera definitiva y que les sacará a todos el pie del lodo, preservándoles de hambre y humillación.

Ese lenguaje no es sino un reflejo más de la ambigüedad sanchesca. El discurso es el de un hombre decidido a elevarse un tanto en la jerarquía de una sociedad de estamentos, y además impaciente de adquirir cuanto antes los medios de su ambición. Se reconoce en esa prisa la misma que Sancho había manifestado aquella mañana en casa de

don Quijote, y que paga ahora Teresa oponiendo a la ambición del marido su resistencia pedestre y alicorta. Pero, por otra parte —y en eso consiste el mecanismo de la ambigüedad—, ese afán por coger al vuelo la fortuna que pasa no tiene más fundamento que la posesión de un gobierno ilusorio, sin más cuerpo que los «veau, vache, cochon, convée» de la lecherita.

¿Cómo concebir que ese personaje, representativo hasta ahora de un pobre aldeano, por añadidura simple, se sienta de pronto sobrecogido por un apetito de promoción social que le arrastra en una especie de delirio ascensional aparentemente poco compatible con su estado? Recuérdese el debate con don Quijote sobre los linajes (I, 21):

> —Porque te hago saber, Sancho, que hay dos maneras de linajes en el mundo: unos que traen y derivan su descendencia de príncipes y monarcas, a quien poco a poco el tiempo ha deshecho, y han acabado en punta como pirámide puesta al revés; otros tuvieron principio de gente baja, y van subiendo de grado en grado, hasta llegar a ser grandes señores. De manera que está la diferencia en que unos fueron, que ya no son, y otros son, que ya no fueron...

Y como Sancho se prevalece una vez más de su sangre limpia por aldeana: «yo cristiano viejo soy, y para ser conde esto me basta», suscita la sibilina réplica de don Quijote: «—Y aún te sobra» —como para dar a entender que una raigambre cristiana vieja podía constituir un obstáculo a la promoción nobiliaria, es decir, al ingreso en un estamento muy entreverado, según consta en los *Libros verdes*, y que desde fuera se miraba como un amasijo de «indalgos bourrachons marranisez comme diables» (Rabelais, *Gargantúa*, VIII).

No son los aldeanos, en efecto, sino los artesanos y mercaderes, muchos de ellos conversos, quienes han sabido

beneficiarse del crecimiento para entrar en la vía de la promoción y del ennoblecimiento. Ese torbellino ascensional, Sancho lo tiene, por así decirlo, ante los ojos, cuando exclama: ¿Por qué no yo? ¿He de cerrar la puerta a la fortuna, que está llamando?

De hecho, no parece que los rurales hayan sacado gran partido de las oportunidades que la coyuntura ofrecía a algunas categorías de españoles. De ahí la agresividad rencorosa de hombres como Guijarro, alias Silíceo, hijo de labradores, que con duro esfuerzo alcanzó hacer una gran carrera eclesiástica y que, llegando a arzobispo de Toledo, consiguió imponer al capítulo un estatuto de limpieza de sangre destinado a levantar barreras contra los conversos que iban extendiendo su influencia entre el clero secular o regular.

El grupo mercantil se benefició del aflujo de metales preciosos y del mercado americano recién abierto a la exportación. Gracias a esa coyuntura económica favorable, la burguesía manufacturera y mercadera logró afirmarse, pese a sus orígenes, frente a la aristocracia señorial y terrateniente. Esta última llegó a obtener la expulsión de 1492, de la que parece haber sido la principial beneficiaria. Pero los Reyes no dejaron de proteger, en gracia a sus riquezas y poder, a algunos conversos notables, que vieron abrirse para ellos y para sus hijos la carrera de los honores. El medio más seguro era el que preconiza Sancho: el casamiento de los descendientes, por el que se mezclan los linajes, de modo que el nieto de un judaizante de Toledo reconciliado en el último tercio del siglo XV, puede verse hidalgo en Avila hacia 1540, sin mancha ni sospecha. Sabido es que esta historia es la de la familia de Teresa de Cepeda, cuya descendencia colateral ha de llegar a la grandeza.

¿Cómo no enardecerse cuando se sabe todo eso y la fortuna llama a vuestra puerta? El inmovilismo de Teresa Panza —un inmovilismo de medioevo, para el que es pecado salirse de la propia condición— tiene algo de ridículo, e incluso de odioso, si se considera que es contra sus propios hijos contra los que se obstina su necedad. Ella está llamada a ser *doña Teresa Panza*, a oír misa sobre alcatifa y almohadas, a despecho de las hidalgas del lugar naturalmente hostiles a la recién llegada. Cuando alcance a tanto, y le basta con querer, nadie ya se acordará de Teresa Cascajo, de su humildad y pobreza, ya que las cosas presentes, según dijo el predicador, «están y asisten en nuestra memoria mucho mejor y con más vehemencia que las cosas pasadas», formándose así uno de esos linajes «que son, y ya no fueron» (I, 21). La regla de las sociedades de órdenes o estamentos es que se va subiendo de grado en grado, cosa que Sancho está del todo dispuesto a hacer, abriendo con su gobierno la procesión ascensional de los Panza. Él dará los primeros pasos. Que sus hijos hagan el resto.

Ese hombre ardiente por medrar, ¿es tan sagaz como parece? ¿Tan próximo a la realidad que intuye? Teniendo en cuenta lo que ya sabemos de la inversión de perspectivas, y que ese discurso de arribista sólo se basa en la fantástica posesión de un gobierno ilusorio, ¿será fundado oponer a ese Sancho ávido, exento en apariencia de toda simpleza, al aldeano simple demasiado crédulo en creer que pueden ser verdad las maravillosas historias de los caballeros andantes? A esa pregunta debe responderse sin vacilación: no. En ambos casos, Sancho es un simple, pero no con la misma simpleza.

Sancho Panza, en efecto, es un aldeano de la Mancha, contemporáneo poco más o menos del *Quijote*, o sea viviendo por los años 1605-1615. Ahora bien: esa promoción de la

que habla como espectador impaciente de entrar a su vez en la danza, no la ha visto jamás. Va asociada a una coyuntura abolida absolutamente: la que se ha esbozado más arriba y que se ha mantenido, con leves variaciones, durante toda la primera mitad del siglo XVI. Pero, a partir de los años 50, el alza brutal de los precios, la recesión del comercio americano, la competencia extranjera, las crecientes deudas de la corona con la banca alemana e italiana, los reveses políticos y militares de Flandes, todos esos factores se conjugan para provocar una crisis que alcanza su paroxismo entre 1598 y 1615. El *Guzmán de Alfarache* de 1599 evoca ese desastre de la economía española a través del diagnóstico económico-ético que formula respecto de esa España que no ha sabido remediar sus males, un pícaro por el que se expresa un intelectual inquieto ante el fracaso mercantilista. Es significativo además que los primeros síntomas de esa larga crisis, que se lee tanto en *Guzmán* como en *Don Quijote*, hayan coincidido con la publicación del *Lazarillo* (1554): las primeras quiebras bancarias de Sevilla son contemporáneas del advenimiento a la literatura del primer pícaro.

Con la crisis, la ascensión social se acaba. Al contrario, es período de recesión y de empobrecimiento colectivo. Sancho Panza es un hombre que se equivoca de más de medio siglo. En el momento en que tan duramente increpa a Teresa por su inmovilismo ciego, por esa falta de ambición perjudicial a la familia, ya nadie hace fortuna, sino por excepción las grandes aves de rapiña como los Rodrigo Calderón, y aun con el riesgo de dejar en ella la cabeza. Pero el recuerdo de una edad de oro de la promoción no se ha borrado de las memorias. Perdura en la de Sancho, en la forma de un mito cristalizado que ahora emerge en sustitución del mito caballeresco momentáneamente aban-

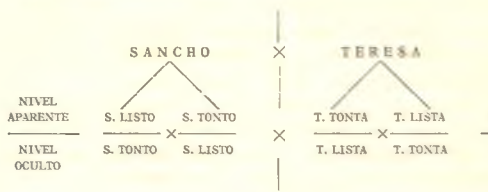
donado (de donde la persistente impresión de apócrifo), aun cuando la base del mito de ascensión social no sea más que la fantástica imagen de un gobierno insular por fin efectivo. Los dos mitos se conjugan en el personaje que los vive inseparablemente, y no difieren, de hecho, sino porque el uno se le representa como procrastinación de la dicha, mientras que el otro es la dicha *hic et nunc*, sólo que experimentada en sueño, lo que equivale a decir que el tonto, al invertir su representación de la ínsula, no hace sino trocar dos simplezas opuestas y complementarias. Queda por ver ahora la relación de esas dos simplezas con la constitutiva agudeza del tonto-listo.

Cada tonto con su tema. Lejos de ser apócrifo, el Sancho de II, 5 tiene dos. Todo induce a creer, en efecto, contra lo que afirma y reafirma el traductor en sus glosas marginales, que en Sancho Panza habla un Juan Tonto, aunque se exprese «con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio». Así pues, bajo esa aparente agudeza y discreción, que hoy sería calificada de «realista», es una tontería la que discurre. En estas condiciones, ¿cómo conceptuar el discurso de Teresa? Será, en todo caso, el inverso del de Sancho: listo, si Sancho es tonto, y tonto, si es listo, en virtud de la condición contrastiva *tonto/lista ~ listo/tonta* obligatoriamente satisfecha. O sea:

TONTO ↔ TONTA
↕ ↕
LISTO ↔ LISTA

Leído verticalmente, el precedente diagrama bidimensional figura en cada personaje la relación interna de tontería/listeza, y leído horizontalmente, la oposición de tonto a lista o de listo a tonta. Sólo falta añadir que ambos discursos,

por el juego de la doble reversibilidad del tonto (-a) - listo (-a), pueden y deben entenderse como de tontos o de listos conjunta y alternativamente. De modo que cada uno de los personajes invirtiéndose por dentro, el resultado es un elegante y sencillo dispositivo especular, por el que Sancho y Teresa se invierten/revierten de tonto (-a) a listo (-a) y de listo (-a) a tonto (-a), no siendo el tonto —condición constante en cada uno— más que la apariencia de un listo oculto, o el listo la del tonto inoperante que nunca deja de ser. Figurativamente:



Así pues, si por el lado de Sancho, bajo apariencia de juicio o ingenio, habla el tonto, es de esperar que en Teresa un discurso de tonta encubra el testimonio de su discreción. Tal es en su rigurosa sencillez el juego de la mecánica especular, que es el fundamento de los dos personajes, y probablemente de todo el libro, pues ¿qué es un espejo, sino un objeto productor por su mismo reflejo de la doble reversibilidad?

El caso es que en II, 5, al sesudo discurso de Sancho (= hay que coger la fortuna al vuelo, y medrar contra viento y marea), Teresa responde a estilo de tonta que, pase lo que pase, no piensa dejar el lugar, y menos exhibirse por esos mundos «vestida a lo condesil o a lo de gobernadora». A lo que contesta el marido que es locura renun-

ciar a la prosperidad si se presenta. Pero sabemos que el discurso sanchesco es, bajo apariencia de razón, un tejido de insensateces fuera de todo propósito: es un tonto el que habla con el discurso del listo.

En estas condiciones, el texto de Teresa es, con apariencia de encogida tontería, el discurso de la misma discreción: es locura querer salirse de la propia condición, y más aún a contratiempo, dando pábulo a las críticas y malevolencias:

> —¡Mirad qué entonada va la pazpuerca! Ayer no se hartaba de estirar de un copo de estopa, y iba a misa cubierta la cabeza con la falda de la saya, en lugar de manto, y ya hoy va con verdugado, con broches y con entono, como si no la conociésemos,

y Sancho la acusa, el loco, de enemiga de la felicidad de los suyos, malcitando para refutarla el último sermón de la cuaresma.

Con esta lectura posible de «la discreta y graciosa plática» (lectura A), coexiste y alterna otra (lectura B), que es casi la misma, en que Sancho se presenta no ya con entono de listo, sino como el tonto que en efecto es al persuadirse de que ya es gobernador efectivo, lo que no impide que acierte creyendo que no debe cerrarse la puerta a la fortuna, sólo que la fortuna no está llamando. A ese Sancho $\frac{\text{tonto}}{\text{listo}}$ responde una Teresa $\frac{\text{lista}}{\text{tonta}}$, muy razonable, es cierto, al afirmar que cada uno debe casarse con su igual y que la ostentación es insolencia en quien medró, pero cuya discreción se anula por el hecho de que no pone en tela de juicio, la tonta, el gobierno de su marido.

Aunque esas dos lecturas no se excluyen, sino que, al contrario, se complementan y compensan continuamente, la discordante discreción de ese Sancho supuestamente apócrifo induce a destinarle, dentro de la condición de tonto-listo siempre satisfecha, el papel de listo, y el de tonta a Teresa, es decir, a considerar como prevalente nuestra lectura A. Existe, además, un criterio objetivo que obliga a zanjar la cuestión en ese sentido, y es la prevaricación idiomática.

La prevaricación del lenguaje es privilegio del simple. En el *Quijote*, el prevaricador por excelencia es Sancho, que usa y abusa de la prevaricación como si le perteneciese en propiedad, manejándola contra el amo para decir lo que no es decible, por lo menos sin peligro, so capa de deformación verbal. De ahí que en las presentes lecciones se haya tratado la prevaricación idiomática como un fenómeno ambiguo, que es un recurso cómico fundado en simpleza y malicia, o, mejor dicho, en la inversión/reversión, propia del tonto-listo, de su aparente simpleza en malicia impenetrable. En cuanto Sancho comete alguna prevaricación verbal, su amo le corrige, y esa corrección no es otra cosa, a ese nivel de discurso, que la inmediata represión del malicioso desquite que en el servidor se encubre de simpleza.

Ahora bien: la prevaricación idiomática en II, 5 corre a cargo de Teresa —lo que confirma que se le debe atribuir el papel de tonta—, y es Sancho Listo quien la reprime y corrige. Por primera y única vez en todo el *Quijote*, Sancho Panza se erige en maestro de bien decir, actitud que, por otra parte, concuerda con todo lo que invoca el traductor de la historia para tachar II, 5 de apócrifo.

He aquí, pues, el texto de esa singular prevaricación:

> —Yo no os entiendo, marido —replicó Teresa—; haced lo que quisiéredes, y ya no me quebréis más la cabeza con vuestras arengas y retóricas. Y si estáis revuelto en hacer lo que decís...
>
> —*Resuelto* has de decir, mujer —dijo Sancho—; y no *revuelto*.
>
> —No os pongáis a disputar, marido, conmigo —respondió Teresa—. Yo hablo como Dios es servido, y no me meto en más dibujos.

Ya se habrá observado que Teresa responde exactamente como el prevaricador cada vez que el amo le corrige: la identificación es clara, y nos conduce a sentar que la prevaricadora funciona como tonta-lista, o sea como tonta reversible en lista. Lo que le dice a Sancho, y que le vale una inmediata corrección-represión, es precisamente una maliciosa verdad, a saber, que está *revuelto*, es decir, exactamente invertido / revertido; *re-vuelto* de agudo en simple, y de su dueño y señor en un pobre tonto.

Esa Teresa Tonta, o, mejor dicho, tonta-lista, de II, 5, ¿es la misma de II, 50? Sancho, por gracia y burla de los duques, es ya gobernador de Barataria. Por un paje de Palacio envía una carta a su mujer, a la que la duquesa añade otra de su puño y letra. Además, el mensajero trae presentes: un hábito de caza del señor Gobernador para acomodar una saya y cuerpos a Sanchica, y una sarta de corales para doña Teresa Panza de parte de la duquesa. Pero sólo nos interesa aquí II, 50 en su relación con la plática de II, 5, es decir, en lo que atañe a la mecánica activa del personaje de Teresa Panza. El lazo que une entrambos capítulos se significa en el mismo texto que, a trechos, no es más que una reproducción de II, 5 interpolado en II, 50. Ni que decir tiene que no se toma en cuenta en el presente

análisis el problema general de la burla, que se guarda para mejor ocasión.

Al presentar el mensajero cartas y regalos, después de un breve instante de estupor y denegación («¡Ay, señor mío, quítese de ahí... que no soy nada palaciega, sino una pobre labradora, hija de un estripaterrones y mujer de un escudero andante, y no de gobernador alguno!»), todo se acepta y reconoce en un canto de júbilo a dos voces, pues Sanchica hace coro con su madre. La inmediata reacción de ambas es elaborar un proyecto de ostentación revanchista:

> —Señor cura, eche cata por ahí si hay alguien que vaya a Madrid o a Toledo, para que me compre un verdugado redondo, hecho y derecho, y sea al uso y de los mejores que hubiere...

El verdugado es, desde luego, el signo de la ascensión social, ya que la misma Teresa en II, 5 lo rechazaba, negándose a que se pudiera decir de ella que «ayer... iba a misa cubierta la cabeza con la falda de la saya, en lugar de manto, y ya hoy va con verdugado, con broches y con entorno...». Al verdugado, con el que Teresa piensa ahora «honrar el gobierno de su marido», deberá añadirse el coche, «como todas, que la que tiene marido gobernador muy bien le puede traer y sustentar».

> —Y ¡cómo, madre! —dijo Sanchica—. Pluguiese a Dios que fuese antes hoy que mañana, aunque dijesen los que me viesen ir sentada con mi señora madre en aquel coche: «¡Mirad la tal por cual, hija del harto de ajos, y cómo va sentada y tendida en el coche, como si fuera una papesa!». Pero pisen ellos los lodos, y ándeme yo en mi coche, levantados los pies del suelo... ¿Digo bien, madre?

Dice exactamente lo contrario de lo que decía la madre en II, 5, cuando no quería «dar que decir a los que me vieren andar a lo condesil o a lo de gobernadora, que luego dirán: 'Mirad qué entonada va la pazpuerca!'...».

> —...¿Digo bien, madre?
>
> —Y ¡cómo que dices bien, hija! —respondió Teresa—. Y todas estas venturas, y aun mayores, me las tiene profetizadas mi buen Sancho, y verás tú, hija, cómo no para hasta hacerme condesa; que todo es comenzar a ser venturosas, y como yo he oído decir muchas veces a tu buen padre...: «¡No, sino dormíos, y no respondáis a las venturas y buenas dichas que están llamando a la puerta de vuestra casa!...». [Sancho, II, 5: «¡No, sino estaos siempre en un ser, sin crecer ni menguar, como figura de paramento!... Mira, Teresa: siempre he oído decir a mis mayores que el que no sabe gozar de la ventura cuando le viene, que no se debe quejar si se le pasa. Y no sería bien que ahora que está llamando a nuestra puerta, se la cerremos...»]

Como puede verse, Teresa II, 50 cita literalmente a Sancho II, 5, sino que al revés, es decir, invocando ahora a su favor las mismas frases con que Sancho argumentaba contra ella. Aparentemente, la reversibilidad ha obrado en Teresa. Pero ¿qué reversibilidad?

Recuérdese que la $\frac{\text{lista}}{\text{tonta}}$ que en II, 5 alternaba con la $\frac{\text{tonta}}{\text{lista}}$, llega a subrogar esa última por aquella subversiva prevaricación verbal que reduce o re-vuelve a tonto al $\frac{\text{listo}}{\text{tonto}}$ de Sancho Panza. Ahora bien: propio de la $\frac{\text{lista}}{\text{tonta}}$ era obstinarse, como lista, en denunciar las locas pretensiones de las que se afanan por medrar, pero no sin admitir,

como tonta, la posibilidad para su marido de llegar a gobernador de alguna ínsula, juicio contradictorio que en Cervantes es indicio de simpleza.

De esa $\frac{\text{lista}}{\text{tonta}}$ a la Teresa de II, 50, la diferencia estriba en que se ha obliterado con la burla la condición de tontería, es decir, la adhesión de la tonta a la plausibilidad del gobierno sanchesco. En efecto, Sancho es ahora gobernador. ¿Cuál es, en estas condiciones, el nuevo estatuto de Teresa?

Frente a la Teresa de II, 5 que conjugaba simpleza y discreción reprobando por discreta toda ostentación triunfalista y considerando por simple el triunfo posible, la nueva Teresa de II, 50, con sus verdugados y su enardecido afán de revancha, parece amputada de toda discreción, siendo así que su supuesta credulidad de Juana Tonta se halla ahora plenamente justificada. Si se quisiera atribuir a Teresa Panza una psicología personal que no tiene, podría decirse que, mientras para ella el gobierno de Sancho se queda en pura posibilidad, sabe poner coto a sus ambiciones; pero ahora que la fortuna llama de veras a la puerta, se desborda por fin la ambición de la pazpuerca.

No es posible, claro está, plantear el problema en esos términos, pues Teresa no es más que un teorema. Su tontería se cifra, hemos dicho, en un juicio contradictorio, pues las dos proposiciones: (A) 'Mi marido puede llegar a gobernador de ínsulas' × (B) 'No quiero salir de mi condición con ostentatoria insolencia', son incompatibles, pues (A) es del todo inverosímil (simpleza), mientras que (B), aunque infundado, constituye un principio verdadero (discreción). A partir del momento en que el paje trae la noticia y la prueba (no importe la naturaleza y el valor de dicha prueba) de que Sancho gobierna en Barataria, la contra-

dicción se desvanece, instituyéndose entre (A) y (B) una relación causal coherente: (A) 'Mi marido es gobernador' × (B) 'Puedo y debo honrar el gobierno de mi marido'. Sin embargo, la tontería de Teresa no desaparece con la contradicción que la engendra, sino que se hace aún más patente, y más cómico todavía su afán de revancha. Diríase que ya no hay tonta-lista, sino una tonta a secas.

La explicación del fenómeno está en que no se ha anulado con la burla lo que en la tonta-lista era condición elemental de su tontería, sino que sólo se ha obliterado, pues Sancho no es gobernador, de modo que el derroche de ambiciones y el estrepitoso afán de medrar de Teresa no se fundan en nada.

Consecuencia de ello es que la cómica locura de la tonta —o, mejor dicho, de las tontas, pues está también Mari Sancha o Mari Tonta— no tiene más resguardo que la burla. El tonto o la tonta son precisamente los que dan crédito a cosas que no son ni pueden ser verdad. Tal es el caso de Teresa Panza, que la burla ducal ha colocado en situación de no poder asumir sino pasivamente la fábula del gobierno insular.

Posición constante en las presentes lecciones es que la teoría del tonto-listo se funda en el contraste: creencia/descreencia, reductible a *pasividad/actividad*. Lo que hace que Teresa sea tonta no es su comportamiento (cualquiera quiere comodidades y lujos), sino esa su pasiva adhesión a la no-verdad que se le propone; viviendo pasivamente la imaginaria realización de su deseo, sin limitación inversiva alguna de su pasividad en activa subversión del mito, su misma revancha se condena de antemano a la esterilidad.

Poco importa además, en la psicogénesis de su comicidad peculiar, que Teresa Panza no sepa ni pueda saber que se le miente. Lo sé yo, lo sabemos todos, y eso basta; la risa

brota a carcajadas al representarnos como ahorrable tanta energía psíquica que se invierte en inútiles ambiciones. El lector, es decir, cada uno de nosotros, domina con toda su estatura ducal a la tonta-tonta [31], anonadada por la burla, sin desquite posible, irreversible ya.

VII

Ya se ha dicho y repetido hasta la saciedad que Sancho Panza no es más que un caso singularísimo inscrito en un arquetipo folklórico general, que es el del necio-astuto o tonto-listo, y que la invención de Cervantes ha consistido no sólo en captar el arquetipo, sino en generalizar, multiplicando *ad infinitum* sus efectos, la mecánica de reversibilidad que rige su funcionamiento. Sancho Panza es un tonto-listo reversible, pero la reversibilidad que lo anima se extiende además a don Quijote, que es un loco-cuerdo asimismo reversible. El equilibrio del libro se centra precisamente en la intersección, siempre sujeta a modificación, de locura y simpleza, fundamento de la complementaridad de Sancho y don Quijote. Como el tema de las presentes lecciones no es el personaje de don Quijote, sino el de su escudero, se reservará para otra ocasión el tratar de la reversibilidad quijotiana y de las condiciones en que opera en relación con la reversibilidad sanchesca. Ambas se conjugan, llegando a formar un mismo fenómeno indiviso cir-

[31] Eso equivale a decir que esa tonta-tonta, sin contrapartida de lista, es representativa de la figura del *bobo*, tal como funciona en el teatro primitivo español. Henos aquí, pues, una vez más, con Hendrix; pero el bobo no es ya el punto de partida del tonto-listo cervantino, sino el último hito al que llega, después de la ablación en él del listo.

cunscrito en un personaje único bajo su dualidad de avatares adversativos y complementarios

Esa conjunción no deja, sin embargo, de plantear problema, pues si en el loco-cuerdo y el tonto-listo la mecánica operante es la misma, no por ello debe echarse en olvido que la figura del tonto-listo, tal como se representa en Sancho Panza, y más generalmente en las derivaciones de Juan Tonto, suscita, con la inversión-reversión del tonto en listo, un desquite liberador, que anula su inferioridad indiscriminadamente psíquica y social, como si en el juego de la reversibilidad psicogénesis y sociogénesis se implicasen en dialéctica reciprocidad. No ocurre lo mismo con el loco-cuerdo, cuya inversión-reversión, psicogenética, no se acompaña de ningún proceso sociogenético aparente.

Lo que equipara al hidalgo con el rústico, a pesar de las diferencias que los separan, es su misma locura, no por lo que tiene de común con la simpleza, sino por la desconsideración que le vale. Desconsideración social y moral que se marca precisamente, en la literatura de la Europa clásica, en el estatuto privilegiado que se atribuye al loco, por su íntima relación con la verdad, desconocida —e inconocible— de los cuerdos:

> En este mundo, notaba Simone Weil a propósito de los locos de Shakespeare, sólo los seres que han caído hasta el último grado de la humillación, muy por debajo de la mendicidad, no sólo desprovistos de toda consideración social, sino además mirados por todos como faltos de la primera dignidad humana, la razón, sólo ésos, de hecho, tienen la posibilidad de decir la verdad. Todos los demás mienten [32].

[32] S. Weil, *Écrits de Londres et dernières lettres*, págs. 255-256 (a sus padres, del 4 de agosto de 1943). Todo lo que sigue es capital para nuestro tema: «El colmo de lo trágico es que, como los locos no tienen título de profesor ni mitra de obispo y como nadie está al tanto de que haya que conceder atención al sentido de sus pala-

Tal es el caso de don Quijote, que, rebajado por su locura a condición casi infrahumana, objeto de general escarnio, llega a emparejarse con el que en la escala socioeconómica es su inferior, pero su análogo en el plano de la relación con el Otro, es decir, con la compacta humanidad en que ambos están inmersos, entidad alógena sometida a la presión ambiente que los expulsa y reprime. De ahí que la relación don Quijote / Sancho sea a la vez igualitaria —por solidaridad de los dos entes reversibles frente a su circunstancia— y jerárquica, es decir, reversible por subversión.

Por eso precisamente es por lo que el momento crítico, y en todo caso el más significativo, de la reversibilidad sanchesca, es el episodio del encanto de Dulcinea. Por primera y única vez, la burla pasa a manos de Sancho, que, al objetivar el mito y manipularlo como si no fuera cosa tan consubstancialmente suya como de don Quijote, castiga al amo, imponiéndole de momento su autoridad, o, mejor dicho, su superioridad de vidente. Un mundo en que el castigado es el amo, y el castigador el criado, es un mundo al revés. Al instalarse en tal mundo, el tonto-listo alcanza el colmo de su desquite, pues, si hasta aquí los sueños del señor han regido los del escudero, ahora es el escudero el que edifica y gobierna el sueño de su señor, invirtiéndose las posiciones respectivas de ambos con relación al universo

---

bras —todos están convencidos de lo contrario, puesto que se trata de locos—, su expresión de la verdad no se oye siquiera. Nadie —ni tan sólo los lectores y espectadores de Shakespeare desde hace cuatro siglos—, nadie sabe que dicen la verdad. No verdades satíricas o humorísticas, sino la simple verdad. Verdades puras, sin mezcla, luminosas, profundas, esenciales». Como la de los personajes shakespearianos, la locura de don Quijote es portadora, *como locura*, de verdades incomunicables, desoídas de todos, menos de Sancho, que su misma simpleza predestina al diálogo.

imaginario de la caballería. Ese sentimiento de dominio que desde entonces habita en Sancho es el que le permitirá afirmar a la duquesa que su señor don Quijote es un «loco rematado» y un «mentecato» (II, 33), convicción que será la suya hasta el momento en que la duquesa le asegure que el encanto de Dulcinea no fue más que imaginación de Sancho por invención de algún encantador, pues la labradora era y es Dulcinea, de modo «que el buen Sancho, pensando ser el engañador, es el engañado»: fórmula que es la misma de la reversibilidad, pues, conmutando al agente en paciente (*engañador* ⇀ *engañado*), revierte al Sancho astuto y triunfador hacia su angustiosa simpleza originaria, hasta que intervenga de nuevo la mecánica inversiva, que ha de conducir al tonto-listo hacia una nueva subversión, y así indefinidamente, es decir, hasta que se cierre el libro. Diríase, de hecho, que un personaje como Sancho Panza es, metafóricamente hablando, algo así como uno de esos tentempiés que, movidos en cualquier dirección, vuelven siempre a quedar derechos. La «gracia» del escudero y el «contento» que causa a los que lo tratan, provienen precisamente de esa movilidad surrectiva que tan impensadamente le hace rebotar a cada caída.

El principio directivo del análisis ha sido que la mecánica sanchesca —pues Sancho no es nada sino un mecanismo psicodinámico por el que se descargan en risas nuestras más íntimas y fantásticas opresiones—, que esa mecánica, pues, transpone en el refinado ejercicio de la creación culta un modelo que en su prístina sencillez es el que opera en una figura folklórica como la de Juan Tonto. En otros términos, lo que de Juan Tonto a Sancho Panza se modifica no es la psicodinámica del personaje, sino esencialmente el argumento al que se aplica y la modalidad de la aplicación. En cualquier historia de Juan Tonto, la inversión/reversión

del tonto en listo se realiza de una sola vez, y al finalizarse la operación concluye el cuento. No así en Sancho Panza, en que la reversibilidad no sólo se inscribe en la perspectiva de su propia reiteración, sino que la misma operación se fracciona en momentos sucesivos y discontinuos, sin contar que si unas veces el personaje reversible funda su reversibilidad en la relación con el doble, es decir, con don Quijote, en otros casos esa relación se significa en modo indirecto interiorizándose en el mismo personaje que se invierte/revierte desde dentro, escindiéndose en dos imágenes contradictorias y reversibles de sí mismo: obsesión fantástica e instancia de realidad, yelmo y bacía, ínsula y Aldonza Lorenzo, etc.

Pero, por debajo de esa rigurosa y múltiple invención que es la del artista culto, no dejan de transparentarse los dos grandes tipos alrededor de los cuales se agrupan los cuentos de Juan Tonto, a saber, los de Juan Tonto y María Lista, y los de Juan Tonto y el Ogro, o Juan Tonto y la princesa. En los primeros, la reversibilidad del tonto-listo desemboca en una agresión contra la esposa-madre, por la que el tonto se desquita de su inferioridad, pero sin alterar el orden jerárquico-natural. Las historias en que intervienen el Ogro (y Pedro de Urdemalas) o la Princesa, son de otra índole, pues en ellas la revancha del tonto-listo reversible consiste en sustituir al hermano mayor, listo por estatuto natural, apoderándose de la tierra del Ogro, con la que acrecienta la hacienda familiar, lo que supone que ahora sustituye al mismo padre en su función rectora. Lo mismo sucede cuando, pese a su tontería, el Juan pasa, por inversión/reversión, de tonto y menor a príncipe, asumiendo dos veces la función paterna, como rescatador de la propia familia y como futuro rey, pues el rey no es sino un símbolo del padre. Llegando, pues, a príncipe de verdad, la reversi-

bilidad de Juan Tonto, en la historia de su casamiento con la princesa, se presenta como un doble proceso psicogenético y sociogenético, pues la revancha social del simple se marca no sólo en su desquite respecto al incontable partido de los listos, sino explícitamente en ese poder nuevo que se granjea juntamente con el amor de una hermosa princesa. Tal era también, recuérdese, la ambición íntima de Sancho Panza.

Pues bien: la reversibilidad sanchesca, como la de Juan Tonto, conoce dos tipos de triunfos. El más banal, porque se reitera a lo largo de toda la obra, corresponde a las múltiples agresiones superficiales por las que Sancho compensa su condición servil mofándose más o menos solapadamente de su señor, al que deja en su lugar de mando, como Juan Tonto cuando agrede a María Lista sin alterar la relación de dependencia que media entre el tonto y la marimandona de su esposa-madre. Pero el otro tipo, el de la reversibilidad productora de una agresión profunda, por inversión / reversión perfecta, también existe en el avatar sanchesco de Juan Tonto; se realiza en la burla que inflige a su amo y señor, posesionándose de su misma fantasía. Al encantar a Dulcinea, el tonto-listo se atribuye, llevando a cabo la mecánica de su reversibilidad, un poder decisivo, que no deja de recordar, en el plano de la relación Sancho/don Quijote, una inversión/reversión tan radical como la de Juan Tonto erigiéndose en padre-rey. Y ello en espera del día en que, como Juan Tonto, ha de acceder efectivamente a un gobierno, que será el de Barataria. Pero Sancho no será gobernador —y eso le separa de Juan Tonto— por el juego de su interior reversibilidad, sino por la voluntad burlona de los duques. Por eso mismo, a diferencia del Juan folklórico que en la imaginación popular se destina a rey de verdad, Sancho no será más que un gobernador de

burlas, como si la invención de los duques hubiera consistido en montar en un teatro sin escenario la historia de algún Juan Tonto, resultando que al final todo era de mentirijillas y que Sancho se queda tan pobre y rústico como antes, salvo que la decisiva experiencia del falso gobierno ha provocado una vez más en el tonto la inversión de su simpleza en agudeza y discreción.

Ni que decir tiene que las analogías que aquí se señalan entre las aventuras de Sancho Panza y el folklore de Juan Tonto nunca dan lugar a coincidencias literales, sino solamente, en subliteralidad, a coincidencias mecánicas por las que se emparentan no los relatos o los temas, sino las figuras.

Juan Tonto y Sancho Panza son dos figuras reversibles de tonto-listo que, cada una en su espacio propio, el de la literatura popular para Juan y el de la culta para Sancho, desempeñan, en tramas distintas e incomparables, funciones psíquicas análogas. Nos hallamos, pues, una vez más ante un típico fenómeno de desfolklorización. La figura arquetípica del tonto-listo o del necio-astuto, con sus múltiples variantes, pertenece al circuito *P* de la literatura folklórica. Lo que transmite la tradición oral son cuentos e historietas en que acaba afirmándose la superioridad del que, por su corta inteligencia, se consideraba como próximo a la condición animal. Esos cuentos tienen en su circuito su función específica, que es la de una catártica compensación ofrecida entre risas a los que por su condición subalterna e instrumental se sienten destinados a vivir para siempre apartados del poder.

No hay nada parecido en la obra del intelectual culto que integra en la trama de su historia no un cuento de tonto-listo, sino un tonto-listo desprendido de su contexto original, y con fines absolutamente distintos de los del cir-

cuito folklórico, y hasta cierto punto opuestos. Por más que obre la reversibilidad en Sancho Panza, no sale nunca de su condición, ni se enriquece más que con una maleta de escudos de oro que la suerte le ha deparado en Sierra Morena. Labrador era, labrador se queda; y si alguna vez se ha visto de verdad en traje de gobernador, no ha sido más que engaño, no de sus sentidos, sino de su mente, víctima de la cómica burla ducal.

La literatura popular, por su misma funcionalidad, nace adscrita a la contingencia que la suscita, que es la condición del pueblo. Al recuperar una figura folklórica como la del tonto-listo para introducirla en un libro de entretenimiento destinado a los grupos hegemónicos, el intelectual le quita sus aspectos más inmediatamente contingentes, y conforme a su vocación, que es reelaborar y transmitir el legado cultural, universal por definición, no retiene del objeto popular más que lo que en él se presta a la universalización. El tonto-listo, reinterpretado en Sancho Panza, conserva de su definición originaria su poder subversivo; pero, en vez de subvertir su simpleza en astucia sobreponiéndose al Ogro o casándose con la princesa, triunfa maliciosamente del amo o sale en defensa de sus propios mitos promocionales. Es la misma función liberadora de antes, pues sigue siendo funcional el muñeco folklórico; pero ahora no se ejerce para compensar la situación socioeconómica del grupo dominado, sino que se interioriza en cada uno de nosotros, que la asume identificándose con la precaridad del personaje y triunfando con su mismo triunfo. Consecuencia de ello es que reímos no sólo nuestra superioridad sobre el tonto de Sancho, sino además la suya, que hacemos nuestra, sobre un superior, al que no podemos menos de representarnos como la instancia opresiva/represiva del superyo. De ahí que nuestro análisis de la psicología sanchesca sea for-

zosamente indirecto, porque un personaje no tiene psicología, sino que es vector de la nuestra. No reconocerlo es olvidar que Sancho Panza es, ante todo, un personaje cómico.

APÉNDICE

El objeto de este apéndice es recoger algunos complementos a la precedente demostración. El tonto-listo, o necio-astuto de Hasek, no es ningún «mamífero de la familia de los canguros»[1], sino un arquetipo psicofolklórico, es decir un mecanismo psíquico que, plasmándose en una figura, ofrece a nuestras propias fuerzas psíquicas un terreno de identificación catártica y liberadora. La figura es variable, variando con ella en el espacio y en el tiempo el argumento del modelo mecánico invariante que la anima, y que no es otro, en el presente caso, que el de la reversibilidad.

No se aducirán aquí más de dos o tres ejemplos, reservando para otra ocasión un estudio más extenso, aunque nunca exhaustivo, del arquetipo reversible. Nos limitaremos a figuras del dominio europeo y de la cuenca mediterránea que por su comportamiento propio completarán lo que en el cuerpo del trabajo se ha dicho del Juan Tonto español. Téngase siempre en cuenta que el único lazo que une a los personajes que presentamos al lector y que no guardan entre ellos parecido alguno es la dinámica de reversibilidad. En todos la reversibilidad es además un factor de revancha, de modo que, atribuyéndose el débil, representante de los

[1] J. Hasek, *Nouvelles aventures du soldat Chveik*, pág. 124.

grupos subalternos, ingenuidad, simpleza o tontería, pone en juego su inferioridad, invirtiendo/revirtiéndola en burla.

Tal es el esquema general, dentro del cual pueden considerarse dos casos aparentemente contrarios. El uno es el del tonto que, a estilo de Juan Tonto, resulta listo, sin que se sepa bien cómo ni por qué, pues la narración popular usa con todo rigor de la ley fundamental de toda comicidad, suspendiendo la concatenación lógico-causal de los acontecimientos: lo esencial, en lógica de reversibilidad, es que Juan Tonto, por tonto, amanezca listo. El otro tipo, opuesto al que se acaba de caracterizar, es el de un listo que compensa su inferioridad renunciando a su listeza y haciéndose el tonto para burlar a la víctima. En ambos tipos se combinan simpleza y malicia, pero invirtiendo el orden de los factores, lo que para el caso no resulta indiferente. Tanto es así que con frecuencia el caudal de cuentos e historietas que definen figuras reversibles como el Till Eulenspiegel alemán o el Si Ŷoha panmediterráneo, implica elementos tan heteróclitos que muchos historiadores, ante la aberrante alternancia de listo-tonto o tonto-listo, llegan a acusar a la tradición de confusionista por haber dejado interferirse en una misma figura personajes y tipos incompatibles. De hecho, cada uno de nuestros personajes nace doble, reduplicándose en un sentido o en otro. Por eso no lo tiene imaginar que un tonto-listo pueda resultar de la reunión en un mismo ser de un tonto y de un listo: un tonto y un listo son dos, y no uno.

Un caso de listo-tonto es el de Till Eulenspiegel, que, haciéndose el tonto, es maestro en el arte de bellaquería.

La doble lectura del nombre de *Eulenspiegel*[2] es ya indicio de reversibilidad. La lechuza (*Eule*) y el espejo

[2] Véase un interesante planteamiento de *Eulenspiegel* y de su ciclo en Joël Lefebvre, *Les fols et la folie. Étude sur les genres du comique*

(*Spiegel*) son el emblema del personaje con que va firmando sus fechorías (XL). ¿Y qué mejor emblema para el listo que ese espejo de maliciosa sabiduría? Pero se sabe que en la jerga de los cazadores *Spiegel* es también 'rabadilla' o 'culo', y que en bajo alemán *ulen* significa 'limpiar', de modo que *Ulen Spiegel* suena a 'límpiate el culo'[3], como lo proclama en la historia II el mismo bellaco que, montado a la grupa detrás de su padre, enseña burlonamente el culo a los transeúntes indignados. «¡Cuánta inquina le tienen!» piensa el padre que no ve nada. Ofensiva astucia, o niñería —¿por cuál optar?— que permanece impune, aunque pública, porque se comete a espaldas del padre.

Rústico de nacimiento, y rústico listo —lo que en sí es ya una revancha—, su arma es la zafiedad fingida, y sus víctimas preferidas los ricos burgueses, artesanos o negociantes, de medio urbano.

He aquí, por ejemplo, la historia XXXIII, que relata cómo se puede comer de balde en un figón. La escena es en Bamberg.

> Eulenspiegel, dirigiéndose a la huéspeda, le pide de comer por amor de Dios, a lo que ella le contesta que como carniceros y panaderos no dan nada por nada, «tampoco es posible dar de comer si no es pagando». «Pues bien —le dice Till—, comeré por dinero. ¿Cuánto se paga aquí?». «Veinticuatro, dieciocho o doce dineros, según las mesas». «Donde más se paga, me conviene más». Cuando hubo comido y bebido hasta hartarse, pidió a la huéspeda que arreglaran cuentas, pues tenía que marcharse: «Buen hombre —le replicó ella—, dadme

---

et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance, París, 1968. El texto alemán de 1515 ha sido editado por Hermann Knust (Halle, 1884). Sigue siendo importante por sus apéndices y comentarios la vieja edición de Lappenberg, *Doctor Thomas Murners Ulenspiegel*, Leipzig, 1854.

[3] J. Lefebvre, *op. cit.*, pág. 282.

> veinticuatro dineros por la comida, e id con Dios». «No —dijo Eulenspiegel—, vos sois la que me debéis esos veinticuatro dineros, como me lo habéis prometido, pues ¿no dijisteis que en esta mesa se comía por veinticuatro dineros? Yo entendí que iba a ganar dinero comiendo. Lo he hecho concienzudamente hasta derretirme en sudores. Un bocado más, y muero. Pagadme, pues, mi trabajo». La huéspeda, claro está, se niega a pagar al malicioso cliente, pero —del mal el menos— le deja irse sin abonar la comida, y la historieta concluye: «Así fue como Eulenspiegel tuvo que marcharse del figón sin recibir grandes muestras de gratitud».

El mecanismo de la historieta, sencillísimo, reposa sobre la ambigüedad de frases del tipo «comer por dinero», «comer pagando», etc., cuya sintaxis aparente no indica en nada si el que paga es el que come o el que da de comer, de modo que la lectura de cada uno de los interlocutores es incompatible con la del otro. Sólo un presupuesto extralingüístico permitiría zanjar. Ese presupuesto, que además es la base de la malicia de Eulenspiegel, es que sólo un necio y de insuperable necedad puede aceptar la idea de que en un figón se da dinero al que come, y que «comer pagando» se debe analizar en «$\times$ *come* + $\times$ *es pagado*». Esa necedad es precisamente la que el astuto rústico se atribuye en su trato con la huéspeda, que queda burlada por no haber sabido rebajarse a tanta y tan zafia tontería, consagrando de este modo el triunfo del bellaco.

Otro género de historias de Eulenspiegel son aquellas en que el bellaco lleva el servicio y la docilidad al amo hasta lo absurdo, es decir, hasta causar un perjuicio en el que consiste la agresión. Tal le sucede con el zapatero de Wissmar (XLIII), que le manda cortar zapatos:

> «¿De qué tamaño?», pregunta Till. «Grandes y pequeños, como las bestias que el pastor lleva al prado». «Sí, mi amo»,

respondió Eulenspiegel, que, en cuanto salió el amo, cogió el cuero y se puso a recortar gorrinos, bueyes, terneros, ovejas, cabras, borregos y otros animales. Cuando el amo volvió, quiso ver la tarea, y se encontró con todo ese ganado que Eulenspiegel había cortado de su cuero. Montó en cólera: «¿Por qué has malgastado así mi cuero?». «No he hecho sino lo que me habéis mandado, señor amo». «Mientes; yo no te mandé semejante cosa, y menos que malgastases el género». «Señor amo, dijo Eulenspiegel, ¿por qué enojaros? Yo os pregunté qué zapatos había que cortar, y me dijistes: 'Grandes y pequeños, como las bestias que el pastor lleva al prado'...». «Sí, hijo mío, respondió el amo. Eso fue lo que yo dije. Pero tú haces según las palabras y no según la intención». Aunque estaba encolerizado, le dio más cuero, diciéndole: «Aquí tienes, pero ¡cuidado! Toma una horma, y ve cortando zapatos». Y se ausentó por una hora. De pronto se acordó de que le había dicho al mozo que cortara los zapatos sobre *una* horma. Lo dejó todo, y volvió corriendo. Entretanto Eulenspiegel había tomado el cuero y lo cortaba todo sobre la horma pequeña. Al llegar el amo, le dijo: «Todos ésos son zapatos pequeños. ¿Y los grandes?». «Si queréis grandes, estoy a tiempo; los cortaré después de los pequeños». «Más vale, dijo el amo, cortar los grandes antes que los pequeños, y no lo contrario. Tú tomas una horma, y te olvidas de la otra». «Pero, señor amo, contestó Eulenspiegel, ¿no me dijistes que cortara los zapatos sobre *una* horma?». «Acabaré por haberte dicho tales cosas, replicó el amo, que me lleven contigo a la horca».

Por ese modo de obrar Eulenspiegel acaba cobrando en toda Alemania la mala fama de ser el mozo que cumple las órdenes *al pie de la letra* (LVI). Así, cuando entra de aprendiz de sastre en Berlín, entre otras bellaquerías como ocultarse en un tonel porque «hay que coser sin que se vea», está la de las mangas. Como el amo le dijera que a la casaca terminada sólo quedaba «echarle mangas», Eulenspiegel se pasa la noche, mientras todos duermen en la casa, echando al vuelo contra la casaca el par de mangas ya

cortadas, y así se lo encuentra su amo a la mañana siguiente:

> «¿Qué juego de títeres es ése?», le dice. «No es juego, replicó el mozo. Me he pasado la noche en blanco echando esas malditas mangas contra la casaca, y no se pegan. Mejor hubiera sido mandarme a la cama que hacerme echar estas mangas, pues bien sabíais que sería tiempo perdido».

No hace falta aducir más ejemplos para ilustrar la mecánica de la burla. La bellaquería de Eulenspiegel consiste en desmetaforizar el lenguaje, lo que le lleva a la interpretación literal de todo discurso. La metáfora de la diversidad —objetos *grandes y pequeños como los animales del pastoreo*— conduce al tonto a recortar en el cuero siluetas de animales. *Una horma* pasa de representación genérica (cualitativa) a imagen de singularidad numérica (cuantitativa). *Echar mangas* no es coserlas, sino lanzarlas contra el traje, etcétera. Esa desmetaforización, que en el bellaco es práctica continua, reduce el lenguaje a la inmediata representación del objeto referente, sustrayéndola a la representación mental extensiva en que se comprende.

La operación implica no sólo que se disocien cómicamente representación lingüística y representación de objeto, sino que la disociación se realice siempre a favor de la última, es decir, de lo que, en el conjunto de nuestras representaciones, se halla más próximo a la singularidad contingente de la experiencia. Lo cual equivale a decir que la tontería del tonto fingido se presenta como un proceso de *contrageneralización*, cuyo efecto es dejar a la víctima en la situación del que pierde el mundo de vista, sustituyéndole por un lenguaje claramente desrealizador. Quien tal haga, puede y debe pasar por tonto, y el que lo hace pasar por tal, en virtud de su antinatural disociación, es el mismo tonto, un

tonto que no lo es, sino que es un listo que, una vez más, ha sabido descender a un nivel casi inasequible de fingida zafiedad.

Ya se habrá reconocido un procedimiento cómico clásico, que figura en muchas historietas: el enfermo que el médico sorprende en pleno zapateado y que, reprendido, se justifica mostrando en la etiqueta del específico recetado: *Agítese al usarlo*, etc., y que es corriente también en el repertorio de los clowns circenses: el excéntrico al que el clown blanco ha dicho: «cuando puedas, me das un telefonazo», y que, cogiendo el combinado, se lo rompe en la cabeza. Pero la originalidad de Eulenspiegel —y en eso se marca su carácter reversivo— es precisamente apropiarse como listo una psicodinámica que es la del tonto.

Más delicada y compleja aún es la ambigüedad de Ŷohá, cuyo imperio cubre las más refinadas civilizaciones del mundo mediterráneo: *Hoŷá* en Turquía, *Ŷuhí* en Persia, *Si Ŷohá* entre los árabes desde Siria y Egipto hasta Marruecos, *Si Ŷeḥá* para los bereberes de Kabilia, *Giufa* en el folklore siciliano, *Yoḥá* a secas entre los griegos y los sefarditas[4]. Sus gracias y maliciosas simplezas encantaron nuestra infancia, desencadenando risas pueriles por las que se afirmaba nuestra satisfacción de existir al amparo del Tonto, como bajo la protección de esa tontería insuperable y liberadora, pues aseguraba al niño y al tonto que éramos que era posible serlo más todavía.

Las historietas de Ŷohá que me contaba mi madre tienen un claro parentesco con *CPE* 181, que, en la serie de Juan Tonto y María Lista, es el cuento de las compras desas-

[4] A falta del monumento que Ŷohá no tiene todavía, consúltense las indicaciones y bibliografía de Enid Weslfor, *The Fool. His social and Literary History*, Londres, 1948, págs. 29 y sigs.

trosas (Tipo 1415 de Aarne-Thompson). Encargado por su mujer de comprar carne, Ṭoḥá, que la compra puntualmente, le pide por favor a su amigo el Perro que se la lleve a casa. Otro día confía el pescado a su amigo Gato. Inútil decir que Madame Ṭoḥá nunca vio ni sombra de ese pescado ni de esa carne. Con todo, le pide a su marido que le traiga harina, y la harina desaparece, porque Ṭoḥá decidió confiarla a su amigo el Viento, como también desaparecen las agujas, tan necesarias para coser en casa, sólo porque fueron confiadas, en nombre de una amistad antigua y fraternal, al Carro de Heno. Ese Ṭoḥá, tan poético y franciscano en su ingenuidad, me hacía reír hasta las lágrimas, pues lo dominaba con toda mi estatura infantil, sin percibir entonces, claro está, que detrás de la tontería del simple se ocultaban también, en los bastidores de la historia, los sucesivos chascos de Madame Ṭoḥá, frustrada en su autoridad materna por las simplezas secretamente agresivas de su marido-niño.

He aquí un cuentecillo maghrebí en que Ṭoḥá se ve arruinado por esa misma confianza excesiva que pone en el universo natural:

> Un día Ṭoḥá cavaba en un llano. Pasó un hombre, que le dijo: «¿Por qué cavas?». «He enterrado dinero, y ya no encuentro dónde». «¿No tenías un punto de referencia?». «Claro que sí». «¿Y cuál era?». «Una nube que me hacía sombra mientras cavaba». El hombre se echó a reír y se fue.

Esta historia es de tonto. Pero no todas son tan sencillas. Para comprender y apreciar esa mitología hay que relacionarlas unas con otras. La que sigue atribuye a Ṭoḥá toda la mecánica reversible del tonto-listo:

> Ṭoḥá se sube a un árbol, se sienta en una rama y empieza a cortarla. Lo ve un hombre que pasa, y le grita: «Amigo,

¿no ves que te vas a caer con la rama que estás cortando?». No contesta; pero cuando se viene abajo con la rama, echa a correr tras el oficioso: «¡Amigo, ya que pudiste prever mi caída, también debes poderme decir cuándo he de morir!». Y diciendo esto, le estrechaba entre sus brazos. El otro, para quitárselo de encima, le contesta: «Si tu asno, al rebuznar cuando sube una cuesta, suelta un pedo, la mitad de tu alma se escapará. Y si suelta otro, tu alma toda se alejará de ti». Ŷoḫá sigue caminando, y con el segundo aviso, se echa al suelo diciendo: «Muerto estoy». Las gentes se apiñan a su alrededor, traen un ataúd, lo colocan en él y se disponen a llevarle a su casa. En el camino, se encuentran con una cloaca fangosa, que les impide seguir adelante. Entonces Ŷoḫá saca la cabeza del ataúd: «Cuando yo estaba vivo, les dice, pasaba por aquel otro lado».

Toda la mecánica de la historieta reposa en la reversibilidad de la burla y del personaje. El tonto que, por serlo, sierra la rama en que está sentado, es paciente y víctima del gracioso que le había advertido su tontería: «Te morirás cuando tu asno se haya peído dos veces». Como el tonto se ha caído del árbol, la segunda profecía debe resultar cierta. Pero que la buena gente se convenza de que está muerto y lo lleven a su casa, y entonces es cuando se invierte el juego; hasta entonces, el paciente y burlado era el tonto; ahora son los demás los que pasan a ser pacientes y víctimas del tonto, el cual asume activamente la burla al sacar la cabeza del ataúd para indicarles el camino. Se habrá observado que es anunciando la propia tontería —«Cuando yo estaba vivo...» (sólo un tonto puede creer que está muerto)— como el tonto triunfa, consagrando su revancha de listo, después de recorrer toda la trayectoria de la reversibilidad cómica.

He aquí un cuentecillo de los más conocidos en que intervienen mecanismos más sutiles aún:

> Un día Ṭoḥá se introduce en una huerta. Esconde en una bolsa o en el seno zanahorias, nabos y todo lo que le cae entre manos. Llega el hortelano y le sorprende: «¿Qué buscas aquí?», le dice. A estas palabras, Ṭoḥá, turbado, no sabe responder, sino que un ventarrón se había levantado, arrastrándole hasta allí. «Pero ¿quién ha arrancado todo esto?», pregunta el hortelano. «Si el viento, dice Ṭoḥá, ha sido tan violento como para transportarme desde fuera hasta aquí, bien ha podido arrancar tus hortalizas». «En tal caso, ¿quién ha podido, según tú, responde el hortelano, meter todo esto en ese bolso?». «Es lo que me estaba preguntando precisamente cuando llegaste».

La simpleza aquí es la de un ladrón; se invierte/revierte en mentira sin dejar nunca de ser simpleza. La mentira es in-creíble, tan increíble que ya no es mentira sino por la forma. A la tercera pregunta del hortelano, al embustero no le queda prácticamente más remedio que confesar, y con ello se llega al colmo de la angustia. La inversión de la pasividad en actividad está en trascender la mentira en negativa de confesión. La negativa consiste precisamente en confesar ingenuamente que no se es capaz de mentir más, pero sin llegar por ello a reconocer la verdad. En otros términos, la inversión del trance angustioso procede del hecho de que el embustero elude ahora la mentira, frustrando al mismo tiempo al interlocutor de la verdad que éste ya no dudaba de obtener. En eso está el triunfo.

La gracia de la historieta está en ser mecánicamente doble, es decir, susceptible por ambigua de dos lecturas conjuntas. No puede saberse, en efecto, si Ṭoḥá es aquí un tonto-listo o, al contrario, un listo-tonto, o sea un listo que se finge tonto. De hecho, es las dos cosas, invirtiéndose continuamente de tonto-listo en listo-tonto. Una simpleza de ladrón es simpleza de listo; pero la excusa del ventarrón es de tonto, de modo que la última palabra, la del triunfo

final, es tanto la del tonto que, obstinándose en lo del ventarrón, emerge a listo, como del listo, que inventa el ventarrón para mejor hacerse el tonto.

No será de extrañar, pues, que en el ciclo de Ṭoḥá aparezcan también historietas que son exclusivamente de listo-tonto. Entre otras, ésta:

> Ṭoḥá descubrió un día en el patio de su casa un hombre asesinado por sus enemigos, que habían echado allí el cadáver. Cuando vio el cuerpo, se lo llevó y lo tiró al pozo, diciendo después a su padre: «He encontrado un hombre que ha sido asesinado. Nos lo han echado en casa. Lo he tirado al pozo». «No, hijo, contestó el padre, sácalo de ahí. Si vienen a buscar en el pozo y dan con él, estamos perdidos. Sácalo, pues, y enterrémoslo. Valdrá más». Ṭoḥá sacó el cadáver, y lo enterró. Después degolló un carnero y lo tiró al pozo. Los parientes del muerto llegaron para hacer sus pesquisas. Entraron en casa de Ṭoḥá, que les dijo: «Aquí hay un muerto. Quizá sea el que buscáis». Bajó al pozo. Tomó la cabeza del carnero, llamó a la gente, y les dijo: «Vuestro deudo, ¿tenía cuernos o no?». Quedaron estupefactos, y se marcharon diciendo: «Es un tonto».

Aquí el personaje es claramente un listo que se hace el tonto, y haciéndose el tonto, se libera de pesquisas y sospechas, al mismo tiempo que insulta a los parientes del muerto preguntándoles si en su familia los hay con cornamenta.

El juego del listo-tonto se lleva, en el ciclo de Ṭoḥá, hasta el extremo de que el listo, por listeza, se acaba proclamando tonto, como en este cuentecillo:

> Un día Ṭoḥá entra en un molino y empieza a tomar trigo ajeno para ponerlo en su cesto. Le dicen: «¿Por qué haces eso?». Contesta: «Porque soy un tonto». Entonces le preguntan: «¿Y por qué no echas de tu trigo al cesto de otro?». «Entonces, sería dos veces tonto».

Sólo un listo puede darse por tonto, utilizando su tontería de listo como un salvoconducto que le permite aprovecharse de la indulgencia general, de modo que la única diferencia entre el listo-tonto y el tonto-listo es que el uno toma y el otro da: moral de listo.

Por su complejidad y el juego múltiple de la reversibilidad, Yohá es sin duda la figura más rica de la serie arquetípica que hemos bosquejado. Consecuencia de esa riqueza es que produce risas por mecanismos diversos e incluso contradictorios, aunque todos se reducen a la ley del ahorro y del desnivel psíquico [5]. En efecto, el tonto, por su misma tontería, suscita la representación de una carga psíquica que resentimos insuficiente, y que comparativamente produce en nosotros la imagen de un desnivel a nuestro favor, desnivel que descarga en risa, afirmando nuestra superioridad. El listo, en cuanto emerge del tonto, nos atrae por simpatía, pues su gracia consiste en colocar al Otro en situación de insuficiencia, de modo que, si el tonto y el listo se suceden e invierten en el mismo personaje, el yo, sin renunciar jamás a su superioridad, domina al primero y se hace cómplice del segundo, pues la risa está siempre con el más fuerte. Pero si el personaje, en vez de ser un tonto-listo, es un listo que se hace el tonto, nuestro yo, que, identificándose con el listo, incurre en tontería, es decir, en un gasto psíquico aparentemente insuficiente, se siente no obstante impulsado a risa sólo porque sabe que, por insuficiente que sea la inversión psíquica fingida, será siempre superior a la del Otro que, inadaptándose a una situación que ignora, acabará siendo víctima de su propia insuficiencia

[5] Sobre esa ley y la teoría de lo cómico y de la risa, es imprescindible el análisis y exposición de S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente* (y sobre todo el cap. 7: *El chiste y las especies de lo cómico*).

y de su infundada superioridad. Como quiera que sea, cada vez que la figura reversible se invierte/revierte, nuestro yo la acompaña, entrando en su conflicto con el Otro, en virtud de una doble identificación que es causa y motor de la función cómica.

Los mecanismos que acaban de describirse son los del arquetipo reversible, que se manifiestan total o parcialmente en cada una de sus realizaciones, es decir, en todas las figuras folklóricas que fundan su comicidad en una psicodinámica de reversibilidades.

No debe olvidarse, sin embargo, que el folklore es un vivero inagotable de mecanismos cómicos, que se extienden a otros tipos de cultura y de creación, y especialmente a la literatura infantil. En efecto, la situación del pueblo, adscrito a la subalternidad instrumental, no carece de analogía con la del niño, asimismo subalterno y dominado en su relación con la instancia parental y con los organismos sociales que, bien o mal, la representan. El pueblo y el niño, cada uno a su manera y en condiciones que le son propias, ansían desquitarse, liberándose de la sujeción en que se hallan gracias a una cómica y catártica revancha, lo que en sí ya es bastante para disparar la mecánica de reversibilidad. De ahí que las figuras folklóricas reversibles entren a formar parte, tarde o temprano, con más o menos expurgaciones, del universo cultural infantil [6], y que existan objetos que sean propiedad común de dos culturas: la infantil y la popular. Uno de ellos es el teatro guiñolesco de cachiporra, con su público de niños que revientan de risa cuando el guiñol acaba sujetando al guardia o al juez a la ley de

[6] Es más: la literatura de juventud presenta en general, y fuera de toda contingencia cómica, un claro carácter de desquite, propicio a la reversibilidad. Véase Marc Soriano, *Guide de littérature pour la jeunesse*. París, 1975.

su malicia, apaleando a cada quisque con la monumental cachiporra que barre el espacio movida no ya por los brazos del muñeco, sino por el rítmico esfuerzo de todo su cuerpo.

Más allá del guiñol, para niños y mayores, está el espectáculo circense con sus clowns y payasos cuya comicidad, aparentemente gratuita, tiene por función esencial reactivar en cada uno de nosotros los mecanismos reversibles de la risa. Por eso la forma más elemental del drama clownesco se cifra en la pareja del excéntrico o del Augusto y del clown blanco. Éste, enharinado y centelleante en su traje representativo de arrogante y suntuosa estupidez, da la réplica al excéntrico astroso, deforme, excesivo en todo, en nariz, en zapatos, en chaleco, viva imagen de degradación y de fantástica libertad. La tontería del uno, la burla y la reprime el otro, que también es tonto, de modo que el espectador, identificándose con los dos por turno, se invierte/revierte del excéntrico en el blanco y del blanco en el excéntrico al ritmo saludable de las carcajadas[7].

Los excéntricos son tontos; pero en los musicales, se desvanece de pronto la tontería, sustituida por un virtuosismo con el que el tonto se desquita en listo, en un listo de un género especial, pues su malicia es toda de música, aunque la toque a lo tonto, como si fuera muñeco de goma o con objetos inadecuados —una manzana, un martillo, etc.—, lo que imprime más vigor dinámico a la mecánica inversiva. ¡Qué tonto, pensamos, pues pudiendo tocar como todo el mundo, se impone con su manzana un gasto superfluo de energía! Reímos aún más con ese saldo psíquico a nuestro

[7] En una pareja de dos tontos, la reversibilidad requiere que lo sean contradictoriamente, y que incluso la contradicción se marque físicamente: gordo y flaco, alto y bajo, blanco y negro, etc.

favor, que le permite al clown dominarnos con la técnica de su asombrosa ejecución.

Todo el arte de la reversibilidad clownesca culmina en la farsa del entierro del clown al que otro clown ha matado de un pistoletazo. El cortejo mortuorio, las velas, las coronas, el ataúd, las lágrimas que se secan con pañuelos desmesurados, todo el impresionante ritual fúnebre se desarrolla en la pista, hasta que de pronto el clown muerto surge de su sábana o sudario, invirtiendo/revertiendo en vida la propia muerte: resurrección cómica que lleva a su límite extremo la descarga liberadora de la reversibilidad.

De hecho, la psicodinámica de reversibilidad, que se afirma en tantos objetos populares o infantiles, llega a constituirse en un fenómeno de alcance universal, en la medida en que, a través del yo, se generalizan las ambivalencias psicogenéticas y la inserción del sujeto, más o menos dolorosa, pero siempre opresiva, en el medio social. De ahí que el arte —cualquier clase de arte— haya tendido a explotar desde siempre la reversibilidad del tonto-listo. Prueba de ello es Sancho Panza, al que hemos consagrado el presente trabajo, y más cerca de nosotros, derivado directo del circo y de sus clowns, el más extraordinario tonto-listo del arte moderno, el *Charlot* de Chaplin, que se merecería un estudio exhaustivo desde el punto de vista que nos ocupa. Recuérdese que todas las condiciones se hallan reunidas en Charlot para que se dispare la mecánica del desquite: su pobreza, su silueta de vagabundo astroso, su imposibilidad de integrarse en un oficio definido. Podríamos remitir, para ilustrar la reversibilidad chaplinesca, a un sinfín de ejemplos. Baste con uno: la primera secuencia de *A dog's life* (1918)[8]. Charlot tirita de frío detrás de una empalizada.

[8] Para más detalles y un análisis exhaustivo de todas las películas de Chaplin, véase Jean Mitry, *Tout Chaplin*, París, 1972.

Tapa un agujero con el pañuelo, con lo que se hace la ilusión de que ya no hay tanto viento: reacción de tonto. Llega por detrás de la empalizada un vendedor de hot-dogs. Charlot se aprovecha de su distracción para birlarle un par de salchichas: el tonto, hasta aquí paciente, se invierte/revierte en listo activo y agresivo. Cuando ya ha echado mano a un segundo par de salchichas, aparece un policía: el tonto las vuelve a su lugar. Mientras el policía penetra en el solar, Charlot se echa a rodar a la acera por debajo de la empalizada: juego de escondite que el listo hace desembocar en agresiva provocación, pinchando con un alfiler las piernas del policía, el cual, furioso, se precipita. Charlot por arte de acrobacia se le escapa como listo, y satisfecho de sí mismo saluda al público como tonto, llegando a tocar en su majestuoso ademán la placa de otro policía, que acaba de llegar subrepticiamente. Álgida angustia. Con un último quite, el listo se esfuma, triunfando de la imprevisible autoridad.

Esta esquemática descripción debería bastar para mostrar que el arte visual de Chaplin no es sino la transposición cinematográfica de la reversibilidad del tonto-listo, que, reencarnándose en Charlot, adquiere modalidades nuevas, pero conformes al arquetipo tradicional.

Vemos, pues, que Sancho Panza dista mucho de ser un caso único: lo que sí es único en él es la reinterpretación cervantina del arquetipo folklórico. Ni siquiera puede considerarse que la creación de Sancho Panza represente el advenimiento del tonto-listo a la literatura culta. Antes del *Primer Quijote* ya se había plasmado el arquetipo en una figura asimismo reversible, que por su reversibilidad puede considerarse como un modelo, o por lo menos como un precedente notorio, de la psicodinámica sanchesca. Ese personaje reversible que precede a Sancho en la literatura

culta española no es otro sino Lazarillo de Tormes, de quien se viene afirmando hace ya tiempo que tiene raíces folklóricas [9], pero sin descubrir la más profunda y decisiva de todas ellas, que es su psicodinámica de reversibilidad.

No es éste el lugar de emprender un estudio de conjunto del librito de 1554. Sólo queremos destacar, antes de concluir el presente Apéndice, dos aspectos de la *Vida de Lazarillo de Tormes.*

El primero atañe a la ambigüedad radical del personaje, tal como se desprende de la concordancia-discordancia que se establece entre las declaraciones aperturales del Primer Tratado y la conclusión del Séptimo.

El objeto de las declaraciones que abren el Primer Tratado es fundar la personalidad de un *yo*, que es el del pícaro. Ese *yo* que escribe es de adulto, y escribe de un niño, de un *yo*-niño, lo cual es una importante innovación todavía inexplicada, pues hasta entonces, y aun después, el niño no es un personaje habitual en literatura [10].

El *yo* adulto/niño expone sus orígenes familiares: es hijo de un molinero ladrón y de una mujer que no vacilará en amancebarse con un esclavo negro. En un universo ético-social en que el valor básico es la honra, y esencialmente la que se hereda, sólo un simple, por radical tontería, exhibe así su antilinaje. Un simple o un cínico. La originalidad del *Lazarillo* es que el arquetipo reversible del tonto-listo se argumenta ahora en simple-cínico.

Ya se ha dicho que el simple o ingenuo es el que, no teniendo inhibiciones, no necesita dominarlas. El cínico, en cambio, es el que viola sus propias inhibiciones y las anula,

---

[9] Véanse, sobre todo, M. Bataillon, *Novedad y fecundidad del «Lazarillo de Tormes»* (Madrid, 1968), y F. Lázaro Carreter, *«Lazarillo de Tormes» en la picaresca* (Barcelona, 1972).

[10] F. Lázaro Carreter, *op. cit.*, pág. 80.

desvalorizando así lo que representan. El primer pícaro es, pues, un simple que proclama sin vergüenza alguna su deshonroso nacimiento, y un cínico sinvergüenza que, proclamándolo, pone en tela de juicio el valor de la honra hereditaria. En otros términos, la estructura psíquica del personaje es la de una inversión/reversión de la simpleza en cinismo.

Esa inversión/reversión está presente tanto en el Primer Tratado como en el Séptimo. En el Primer Tratado, el discurso del simple disimula al cínico, presente en todo y dispuesto a emerger como listo a la primera ocasión. Pero en el Séptimo Tratado domina el cínico (que también escribe el Prólogo), aunque el simple sigue latente en su discurso, pues él es quien amenaza a los calumniadores de su mujer: «quien otra cosa me dijere, yo me mataré con él»: desafío de tonto. El interés de la mecánica de reversibilidad que intentamos poner en evidencia es que además aclara los movimientos pendulares del *Lazarillo* alternativamente ingenuo y malicioso.

Aclara también las razones que han podido impulsar al Anónimo a innovar creando como protagonista de un relato a un personaje infantil. La niñez constituye, en efecto, un caso de reversibilidad excepcionalmente favorable. Lazarillo se halla frente a sus amos en posición de doble inferioridad: por criado y por niño.

De modo que cada uno de los tres primeros Tratados expone un caso de tensión entre el niño-criado y un amo, representativo de la instancia paterna. Una constante operatoria de los Tratados primero y segundo es que el niño-criado se invierte/revierte de pasivo en activo (desquite) o, al contrario, de activo en pasivo (represión).

El Tercer Tratado es el de la reversibilidad trascendente. En efecto, la relación criado-niño/amo-padre no se limita

ahora a la alternativa desquite/represión. Se ha venido observando que la originalidad del Tercer Tratado es que se presenta como «un cruce de funciones entre el amo y el criado», paradoja racional por la que el criado acaba alimentando al amo [11]. Pero esa paradoja, además de racional, es fundamentalmente psicogenética, y como tal, eje de la reversibilidad. Basta para comprenderlo ampliar la noción de amo a la instancia paterna que sustituye. Propio del padre y del amo es nutrir al hijo y criado. Cuando, en nuestro Tercer Tratado, Lazarillo alimenta a su amo, no es un amo al que un criado alimenta, sino un padre al que alimenta el hijo: un padre destituido por el hijo de su paternidad. La inversión se opera entre dos instancias profundas: la paterna y la filial. El padre, sin dejar de ser padre, se invierte y abaja a hijo del propio hijo, mientras el hijo, sin dejar de ser hijo, se invierte y eleva a padre, a padre del padre, ejerciendo la función paterna en virtud de una reversibilidad compensatoria trascendente, pues no consiste sólo para el inferior en desquitarse de su inferioridad, sino en sustituir por ambivalencia la instancia superior dominadora.

Este modelo psicodinámico, reducido a su condición de estricto mecanismo reversible, es el mismo que rige en el *Quijote* la relación de Sancho Panza con su amo y señor.

---

[11] Así se expresa F. Lázaro Carreter, *op. cit.*, págs. 145-150.

ÍNDICE GENERAL

Págs.

ADVERTENCIA LIMINAR 7

I

LA NOCIÓN DE «POPULAR» EN LITERATURA

La noción de «popular» en literatura 11

II

EL «RETABLO DE LAS MARAVILLAS»

PREÁMBULO 37

I. — *El motivo y su extensión folklórica* 46

La tradición de las imágenes maravillosas (1620ª). 49
La tradición del paño mágico (1620ᵇ) 84

II. — *El retablo maravilloso* 106

¿Por qué títeres? 108
La magia del retablo 117

Págs.

La víctima 133
Los criterios de exclusión 155
Dramatis personae 166
El desmistificador anónimo 167
El trío mistificador 169
El público 176
Interludio lógico 187
Más adentro 192
El contrapunto de los espejos 200

III

RAÍZ FOLKLÓRICA DE SANCHO PANZA

Raíz folklórica de Sancho Panza 217

APÉNDICE 337